THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

Vault
Folio
MT262
.S8

MUSIC LIB.

VAULT
FOLIO
MT
.S

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

http://archive.org/details/violinschulevonl00spoh

MUSIC LIBRARY
UNC - CHAPEL HILL



Louis Spohr

WIEN

Verlag der k.k. Hof-Kunst und Musikalien-Handlung
des Tobias Haslinger

VIOLINSCHULE

VON

LOUIS SPOHR.

MIT ERLÆUTERNDEN KUPFERTAFELN.

ORIGINAL AUSGABE.

EIGENTHUM DES VERLEGERS.

Nº 6050.

Preis fl.15._CM. / Rthlr.10._

Eingetragen in das Archiv der vereinigten Musikalienhaendler.

WIEN, BEI TOBIAS HASLINGER.

k.k. Hof-u. priv. Kunst-u. Musikalienhaendler.

THE
LIBRARY
UNIV
N C

VORREDE
für
Eltern und Lehrer.

Die Violinschule, die ich hiermit der musikalischen Welt übergebe, ist weniger für den Selbstunterricht, als zu einem Leitfaden für Lehrer bestimmt. Sie beginnt mit den ersten Anfangsgründen in der Musik und führt bis zur letzten Ausbildung des Geigers, so weit diese in einem Buche gelehrt werden kann.

Um dem Schüler den ersten, trocknen Elementar-Unterricht anziehender zu machen, ist dieser sogleich mit dem Practischen des Violinspiels verbunden und nicht, wie in andern Schulen, abgesondert vorausgeschickt worden. Es kann daher, nach dieser Methode, dem Schüler gleich in den ersten Unterrichtsstunden die Geige in die Hand gegeben werden.

Für Eltern, die die Absicht haben, ihren Sohn nach dieser Schule im Violinspiel unterrichten zu lassen, mögen folgende Bemerkungen hier Platz finden:

Die Violine ist ein so schwieriges Instrument, dass sie sich eigentlich nur für den eignet, der durch ausgezeichnetes Talent und grosse Neigung für Musik, so wie durch günstige Verhältnisse für seine Ausbildung, berufen ist, sich ganz der Kunst zu widmen. Dem Dilettanten ist sie nur dann zu empfehlen, wenn er, ebenfalls mit Talent begabt, seinen Berufsstudien so viel Zeit entziehen darf, um ihr wenigstens zwei Stunden täglicher Übung widmen zu können. Ist ihm diess gestattet, so wird er es bey ausdauerndem Fleisse, wenn auch nicht zu hoher Virtuosität, doch so weit bringen können, dass er im Quartett-Spiel, durch Accompagniren beym Pianoforte und durch das Mitwirken bey grosser Orchestermusik sich und andern wirkliche Kunstgenüsse bereiten kann.

Der Eltern erste Sorge sey aber, ihr Sohn mag als künftiger Künstler oder Dilettant die Violine zu seinem Instrument erwählen, ihm einen tüchtigen Lehrer zu geben. Denn bey der complicirten Mechanick des Violinspiels und der grossen Schwierigkeit, rein zu intoniren, ist es bey diesem Instrumente, mehr wie bey jedem andern, von äusserster Wichtigkeit, dass der erste Unterricht sogleich von einem geschickten und gewissenhaften Lehrer ertheilt werde, da Fehler und üble Angewohnheiten in diesen Dingen, sind sie erst zur andern Natur geworden, später nie mehr, oder doch nur durch ausdauernde Anstrengung und mit vielem Zeitverlust wieder abgelegt werden können.

T.H. 6050.

Der Eltern eigener Vortheil erheischt es daher, dass sie ihren Sohn nur einem solchen Lehrer anvertrauen, bey dem sie voraussetzen dürfen, dass er auf Befolgung der, in dieser Schule gegebenen Vorschriften streng halten, und die weiter unten gegebenen Winke beachten werde.

Da es schwer, ja fast unmöglich ist, vor dem Anfang des Unterrichts zu ermitteln, ob ein Knabe Talent für Musik besitzt oder nicht, so werden die Eltern wohl thun, den Unterricht beginnen zu lassen, wenn sie bey ihrem Sohn auch nur eine entschiedene Neigung für Musik überhaupt und für die Violine in's besondere bemerken. Nach Verlauf einiger Monathe wird der Lehrer dann mit Sicherheit bestimmen können, ob Talent vorhanden ist und ob es hauptsächlich an dem, für dieses Instrument ganz unerlässlichen Gehör für reine Intonation nicht fehlt. Denn gebricht es an diesem, so ist es besser, die Geige sogleich aufzugeben und das Instrument zu erwählen, bey dem die Intonation nicht vom Spieler abhängt, nämlich das Pianoforte.

Wie früh der Unterricht im Violinspiel beginnen soll, hängt von dem Körperbau des Knaben ab. Ist dieser kräftig und ist besonders die Brust gesund, so ist es gut, wenn schon im 7^{ten} oder 8^{ten} Lebensjahre angefangen wird. Jedenfalls muss aber noch im Knabenalter begonnen werden, weil dann die Gelenke am geschmeidigsten und Finger und Arme am gelehrigsten sind.

Ist der angehende Violinist nicht noch gar zu klein, so gebe man ihm sogleich eine Geige von gewöhnlicher Grösse. Vermag er diese aber nicht bequem zu halten, dann ist es freilich besser, dass er auf einer kleinern den Anfang mache. Sehr vortheilhaft ist es aber, wenn der Schüler sogleich auf einem guten, alten Instrument beginnen kann, weil ihm dadurch das Erwerben eines guten Tons und einer reinlichen Mechanick sehr erleichtert wird. Der Ankauf eines solchen geschehe unter Aufsicht des Lehrers oder mit Zuziehung eines Sachverständigen, da der Betrug beym Geigenhandel sehr gewöhnlich ist.

Erlauben es nur einigermassen Zeit und Verhältnisse, so muss der Schüler in den ersten Monathen täglich eine Unterrichtsstunde bekommen. Die richtige Haltung des Körpers und des Instruments, die Bogenführung, kurz, die ganze Mechanick des Spiels ist so schwer zu erlernen, dass ein tägliches Nachhelfen des Lehrers um so nöthiger ist, weil bey längern Zwischenpausen der Schüler sich gar zu leicht an Fehlerhaftes gewöhnt, was später nie wieder ganz zu vertilgen ist.

Da der erste Eifer des Schülers gewöhnlich bald erkaltet und ein fleissiges Üben zwischen den Unterrichtsstunden doch so nöthig ist, so müssen die Eltern ihn dazu aufmuntern und anhalten. Dies Üben muss aber zwischen die übrigen Beschäftigungen des Tags gut vertheilt werden, damit durch zu langes Anhalten desselben keine geistige und kör-

perliche Ermüdung und Abspannung eintritt.

Die Eltern können auf das Fortschreiten des Schülers auch günstig einwirken, wenn sie ihm Antheil an seinem Musiktreiben bezeigen, zuweilen den Unterrichtsstunden beywohnen und ihn, zur Aufmunterung und Belohnung seines Fleisses, in Concerte und andere Orte mitnehmen, wo er Gelegenheit findet, gute Musik zu hören. Sind die Eltern selbst musikalisch, so wird es für den Schüler ein grosser Antrieb seyn, wenn sie ihn, seinen Fähigkeiten gemäss, an ihren Musikparthien Antheil nehmen lassen.

Über den Gebrauch dieser Schule, welche, wie ich hoffe, dem Lehrer sein mühevolles Geschäft sehr erleichtern wird, erlaube ich mir folgende Andeutungen zu geben:

Weiss der Schüler noch gar nichts von Musik, so binde sich der Lehrer genau an die Folge der Lehrgegenstände, wie sie die Schule enthält. Doch nehme er aus der ersten Abtheilung, für den Anfang, nur so viel heraus, als nöthig ist, damit der Schüler einen Begriff vom Instrument und dessen Mechanick bekömmt und die einzelnen Theile der Geige und des Bogens kennen und benennen lernt. Alles andere, über den Bau, über die Einrichtung und Besaitung der Violine u. s. w. bleibe einer spätern Zeit aufgespart. Der Lehrer vergesse jedoch nicht, darauf zurück zukommen, und halte besonders den Schüler bald dazu an, sein Instrument selbst zu besaiten und auf die, im 5ten Abschnitt angegebene Weise, in Ordnung zu erhalten und aufzubewahren.

Die zweite Abtheilung werde aber Wort für Wort und streng in der gegebenen Folge durchgenommen. Hierbey ist es nun von höchster Wichtigkeit, dass nicht eher zu einem folgenden Abschnitt fortgeschritten werde, als bis der Schüler sich den Inhalt des vorhergehenden ganz zu eigen gemacht hat. Ein wiederholtes Examiniren über das eben Gelehrte wird den Lehrer am besten überzeugen können, ob der Schüler alles klar und vollständig gefasst hat. Die nächste Unterrichtsstunde beginne dann stets mit der Wiederholung von dem, was in der vorhergehenden gelehrt und eingeübt wurde.

Die meiste Geduld und Ausdauer werde aber auf den 4ten Abschnitt verwendet, in welchem beym Schüler der Grund zur reinen Intonazion gelegt werden soll. Der Lehrer kann sich nämlich für die Folge viele Mühe ersparen, wenn er sogleich bey den ersten, vom Schüler gegriffenen Tönen mit unnachgiebiger Strenge auf vollkomene Reinheit der Intonation hält. *) Gleiche Strenge finde auch bey dem 6ten Abschnitt statt, im Bezug auf den Takt und die Eintheilung.

Da in dieser Schule für jeden Lehrgegenstand, er mag sich auf den Elementarunterricht oder auf das Geigen selbst beziehen, mehrere Übungsstücke gegeben sind, um ihn

*) Unter reiner Intonation wird natürlich die, der gleichschwebenden Temperatur verstanden, da es für moderne Musik keine andere giebt. Der angehende Geiger braucht auch nur diese eine zu kennen. Es ist deshalb in dieser Schule von einer ungleichschwebenden Temperatur eben so wenig die Rede, wie von kleinen und grossen halben Tönen, weil durch beydes die Lehre von der völlig gleichen Grösse aller 12 halben Töne nur in Verwirrung gebracht werden würde.

sogleich practisch einzuüben, so wird der Lehrer, wenigstens für die erste Zeit, keiner andern Übungsstücke als der, in der Schule enthaltenen, bedürfen. Sollte er demohngeachtet, vielleicht, um den Schüler ohne Ermüdung noch länger bey einem Gegenstande festhalten zu können, noch andere herbeyziehen wollen, so müssen es solche seyn, die, wie die Übungen der Schule, für den gegebenen Zweck geschrieben und berechnet sind. Sie dürfen daher auch nur das enthalten, was bereits in der Schule vorgekommen ist und müssen hinsichtlich der Bogenstriche und Applicaturen mit derselben Sorgsamkeit, wie die hier gegebenen, bezeichnet seyn.

Unter den Übungen desselben Lehrgegenstandes findet sich oft eine, die schwerer ist wie die übrigen. Sollte der Lehrer diese der, bis dahin erworbenen Fertigkeit des Schülers noch nicht angemessen finden, so bleibe sie einer spätern Wiederholung dieses Gegenstandes aufgespart. Dass überhaupt eine öftere Wiederholung der frühern Übungen stattfinden müsse, bedarf wohl kaum der Erinnerung.

Ist der Schüler zum erstenmal bis zum Ende der 2^ten^ Abtheilung gekommen, so ist es nicht nur zulässig, sondern sogar nothwendig, das der Lehrer neben der Wiederholung der Übungen nun auch andere Kompositionen mit dem Schüler spiele, um ihn vor Einseitigkeit zu bewahren. Hierzu eignen sich hauptsächlich Duetten für zwei Violinen. Der Lehrer versäume nur nicht, in die Stimme des Schülers vorher die Eintheilung der Bogenstriche, die Applicaturen u. s. w. auf die, in dieser Schule übliche Weise einzutragen und über deren genaue Befolgung dann sorgfältig zu wachen.

Übernimmt der Lehrer einen Schüler, der bereits in der Musik und im Violinspiel unterrichtet wurde, so hat er zunächst durch eine genaue Prüfung zu ermitteln, ob das, was der Schüler bisher erlernte, auch den Anforderungen dieser Schule (im Betreff der Haltung der Violine und des Bogens, der Bewegung des rechten Arms u. s. w.) völlig Genüge leistet. Ist diess nicht der Fall, so muss, wenn überhaupt nach der, hier befolgten Methode unterrichtet werden soll, eine Berichtigung und Verbesserung des Fehlerhaften nach Angabe der Schule statt finden, bevor weiter fortgeschritten werden kann.

Alles andere, die Unterrichtsmethode betreffende, worauf der Verfasser glaubte aufmerksam machen zu müssen, findet der Lehrer in der Schule selbst, theils im Text, theils in den Anmerkungen angedeutet.

Schlüsslich wünscht der Verfasser, dass geübte Lehrer, nachdem sie diese Schule einige Zeit gebraucht haben, ihm über die Zweck- oder Unzweckmässikeit der, von ihm aufgestellten Lehrmethode belehrende Winke geben mögten, die er zur Verbesserung des Werkes, bey einer, vielleicht nöthig werdenden zweiten Auflage, benützen könnte. Besonders dankbar würde er für solche seyn, die sich über die erste Hälfte des Werks verbreiten, da er, so viele Schüler er auch bildete, doch keinem den e r s t e n Unterricht ertheilte, und folglich über diesen keine eigenen Erfahrungen zu sammeln vermogte.

Cassel im März 1832. LOUIS SPOHR.

T.H.6050.

Inhaltsanzeige.

Seite

Einleitung . . . . . 7.

ERSTE ABTHEILUNG.

Erster Abschnitt.

Von dem Bau und den einzelnen Theilen der Violine. . . . . 8.

Zweiter Abschnitt.

Von der Einrichtung der Violine. . . . . 9.

Dritter Abschnitt.

Von der Besaitung der Violine. . . . . 12.

Vierter Abschnitt.

Von der Verschiedenheit in der Güte und dem Werthe der Violinen. . . . . 15.

Fünfter Abschnitt.

Wie die Violine aufbewahrt und gehalten werden muss. . . . . 16.

Sechster Abschnitt.

Vom Violinbogen . . . . . 17.

Siebenter Abschnitt.

Vom Kolophonium oder Geigenharz. . . . . 18.

ZWEITE ABTHEILUNG.

Erster Abschnitt.

Von den Noten, dem Notenplan und den Schlüsseln. . . . . 23.

Zweiter Abschnitt.

Von der Haltung der Violine und des Bogens. . . . . 24.

Dritter Abschnitt.

Von der Bewegung des rechten Arms. . . . . 25.

Vierter Abschnitt.

Von der Bewegung der Finger der linken Hand. . . . . 29.

T. H. 6050.

Fünfter Abschnitt.

Seite

Von der Gestalt und Dauer der Noten und der Pausen. . . . . 37.

Sechster Abschnitt.

Vom Takte, von den Taktarten und dem Zeitmaass. . . . . 39.

Siebenter Abschnitt.

Von Triolen, Sextolen, Punkten bey Noten und Pausen, Bindungen und Synkopen. . . . . 48.

Achter Abschnitt.

Von Tonleitern, Tonarten, Versetzungszeichen und Vorzeichnungen. . . . . 54.

Neunter Abschnitt.

Von den Intervallen, den Dur- und Moll-Tonleitern, den diatonischen und chromatischen Scalen. . . . 70.

Zehnter Abschnitt.

Von den Applicaturen, dem Abreichen der Töne und den Flageolettönen. . . . . 88.

Eilfter Abschnitt.

Von der Bogenführung und den verschiedenen Stricharten. . . . . 124.

Zwölfter Abschnitt.

Von den Doppelgriffen, den gebrochenen Accorden und dem Arpeggio. . . . . 138.

Dreizehnter Abschnitt.

Von den Verzierungen und Ausschmückungen. . . . . 154.

DRITTE ABTHEILUNG.

VOM VORTRAGE.

Erster Abschnitt.

Vom Vortrage überhaupt. . . . . 195.

Zweiter Abschnitt.

Vom Vortrage des Concerts. . . . . 196.

Dritter Abschnitt.

Über das Verfahren beym Einüben neuer Concertstücke. . . . . 245.

Vierter Abschnitt.

Vom Vortrage des Quartetts. . . . . 246.

Fünfter Abschnitt.

Vom Orchesterspiel und dem Accompagnement. . . . . 248.

Beschluss. . . . . 250.

T.H.6050.

ERSTER

THEIL.

VIOLINSCHULE.

Einleitung.

Der Violine gebührt unter allen, bis jetzt erfundenen musikalischen Instrumenten der erste Rang. Sie verdient ihn wegen der Schönheit und Gleichheit des Tons, wegen der Manigfaltigkeit der Nuançen von Stärke und Schwäche, wegen der Reinheit der Intonazion, die so vollkomen wie auf ihr und den, ihr verwandten Instrumenten, der Viola und dem Violoncell, auf keinem Blasinstrumente zu erreichen ist; hauptsächlich aber, weil sie sich zum Ausdruck des tiefsten Gefühls eignet und hierin, von allen Instrumenten, der menschlichen Stimme am nächsten kommt.

Zwar steht die Violine an Umfang und Vollgriffigkeit dem Pianoforte, an Fülle und Kraft des Tons der Clarinette nach; dafür hat sie aber vor jenem den seelenvollen Ton und das Aushalten und Binden der Töne, vor dieser die grössere Gleichheit im Ton durch alle Octaven und eine gleiche Beherrschung aller, auch den entferntesten Tonarten voraus.

Bey diesen Vorzügen hat die Violine die, ihr vor Jahrhunderten eingeräumte Herrschaft über die andern Orchesterinstrumente bis auf diesen Tag zu behaupten gewusst. Noch immer führt sie bey vollständig besetzter Orchestermusik die Hauptstimme; noch immer ist sie in derselben einfachen Gestalt, die sie bereits vor 300 Jahren hatte, und obgleich alle andern, damals bekannten, oder seit dieser Zeit erst erfundenen Instrumente unzählige Verbesserungen erhalten haben, anerkannt das vollkommenste Instrument zum Solospiel.

Aber diese Einfachheit im Bau der Violine bedingt auch eine um so genauere Mechanick des Spiels und macht diess Instrument zum schwersten von allen. Es ist daher der gewöhnliche Dilettantismus, der auf andern Instrumenten, z. B. dem Pianoforte oder der Flöte erträgliches, ja wohl selbst erfreuliches leisten kann, auf der Violine nicht zu ertragen und nur eine vollkommene Herrschaft über das Instrument vermag seine Vorzüge in helles Licht zu setzen.

Will sich daher ein Dilettant diesem Instrumente widmen, so kann es nur dann von Erfolg seyn, wenn er mit den erforderlichen Naturanlagen auch einen, nicht zu ermüdenden Fleiss verbindet. Diese Eigenschaften muss der angehende Künstler, der die Violine als Hauptinstrument erwählt, natürlich in einem noch höhern Grade besitzen. Nur dann kann es ihm gelingen sich zu der glänzenden Virtuosität unserer Zeit empor zu schwingen, die von jedem Nachfolgenden, will er sich auszeichnen, sogar noch überbothen werden muss.

Bey diesem Streben darf aber, besonders von dem, der sich ganz der Musik widmet, die eigentlich künstlerische Ausbildung, die leider so manchem Virtuosen abgeht, nicht vernachlässigt werden, und ein einseitiges Hinarbeiten nach dem blossGlänzenden ist um so verwerflicher, da die Violine neben diesem auch des seelenvollsten und innigsten Vortrages fähig ist.

Mit der Ausbildung des Technischen muss daher die des Geschmacks und das Erwecken und Läutern des Gefühls stets gleichmässig verbunden seyn.

T.H.6050.

ERSTE ABTHEILUNG.

Erster Abschnitt.

Von dem Bau und den einzelnen Theilen der Violine.

Die Violine (Diskantgeige) ist ein, aus Holz verfertigtes Instrument und aus folgenden Theilen zusammen gesetzt. (Siehe die Abbildung erstes Blatt *Fig I.*)

1.) dem Körper, bestehend aus der gewölbten Decke, *(a.)* dem ebenfalls gewölbten Boden, beyde durch die am Rande befindliche Einlage verziert, und den, diese zusammenhaltenden Seitenwänden, *(b.)* die Zargen genannt, und 2.) dem Hals, auf welchem das Griffbret *(c.)* und der Sattel *(d.)* befestigt sind. Oben am Hals befindet sich der Wirbelkasten, *(e.)* in welchem sich die Wirbel *(f.)* zum Anspannen der Saiten drehen. Der Hals endet in einer zierlichen Windung, die Schnecke *(g.)* genannt. Unten am Körper ist mit einem Stück Saite am Knopf der Saitenhalter *(h.)* befestiget, an den die Saiten gehängt werden. Diese ruhen auf dem Stege. *(i.)* Neben diesem sind in der Decke zwei Schallöffnungen *(k.)* in der Form eines *f* angebracht, daher Efflöcher genannt.

Im Innern der Geige befindet sich zur Unterstützung des Stegs, unter dem rechten Fusse desselben, eine kleine runde Säule, die Stimme, und unter dem linken der Bassbalken, ein, der Länge nach, an die Decke angeleimtes Stückchen Holz. Die vorspringenden Ecken der Geige sind im Innern, um dem Bau mehr Festigkeit zu geben, mit kleinen Klötzchen ausgefüllt. An einen solchen, doch grössern ist auch der Hals befestigt.

Der Boden, die Zargen, der Hals und der Steg sind von Ahornholz, die Decke, der Bassbalken und die Stimme von Tannenholz verfertigt. Griffbrett, Sattel, Saitenhalter, Knopf und Wirbel bestehen gewöhnlich aus Ebenholz.

Um das Instrument gegen Feuchtigkeit und Schmutz zu schützen, ist das Äusere desselben mit einem Lackfirniss überzogen.

Am untern Theil des *Fig. I* abgebildeten Instruments, über dem Saitenhalter befindet sich noch eine, von mir erfundene Vorrichtung, der Geigenhalter *(l.)* genannt, die nach mehr als zehnjährigem Gebrauch bey mir, meinen zahlreichen Schülern und vielen andern Geigern, ihren Nutzen bewährt hat und von der ich daher hier wohl einige Worte sagen muss.

Die neuere Spielart, bey der die linke Hand so oft die Lage wechselt, macht es durchaus nöthig, dass die Violine mit dem Kinn festgehalten werde. Diess auf ungezwungene Weise und ohne, dass der Kopf niedergebückt werde, zu thun, hat seine grossen Schwierigkeiten, man mag das Kinn auf die rechte oder linke Seite des Saitenhalters oder gar auf diesen selbst legen. Auch

1ter. Blatt.

Fig I

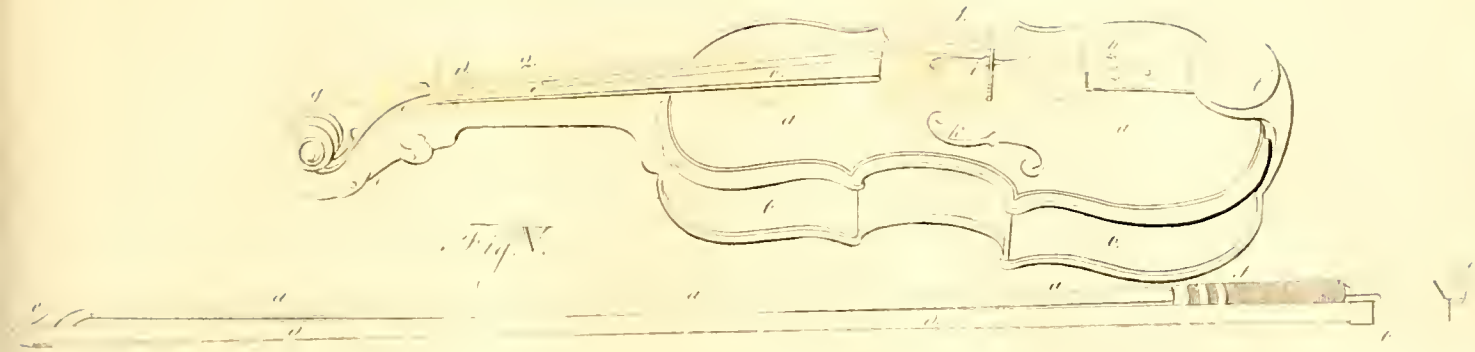


Fig. V.

Fig II

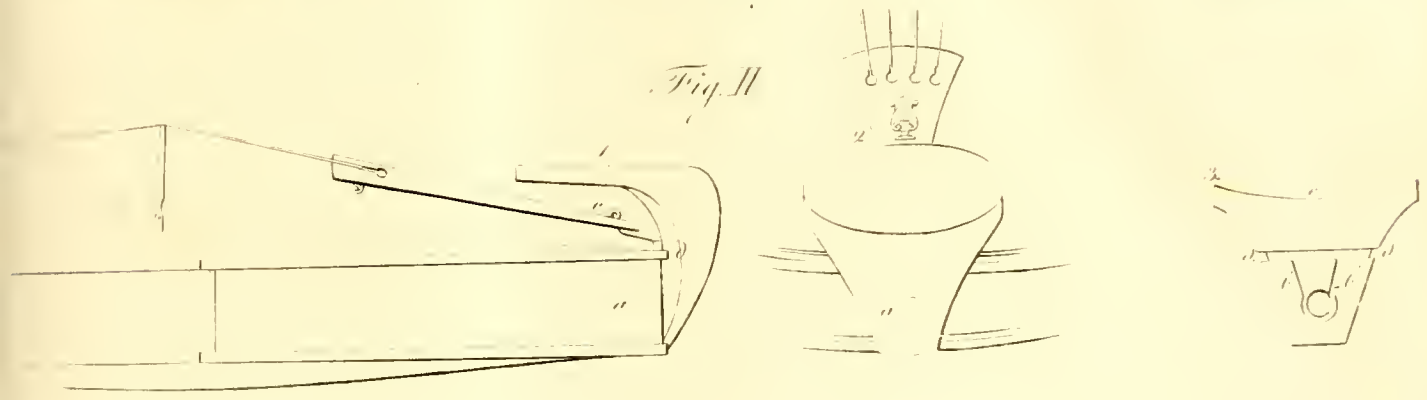


Fig. IV.

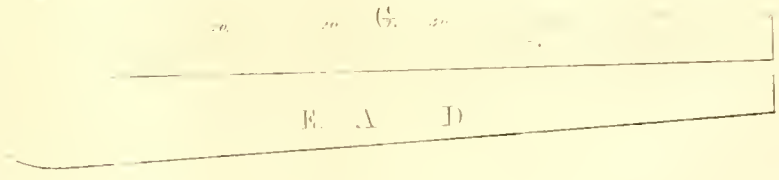
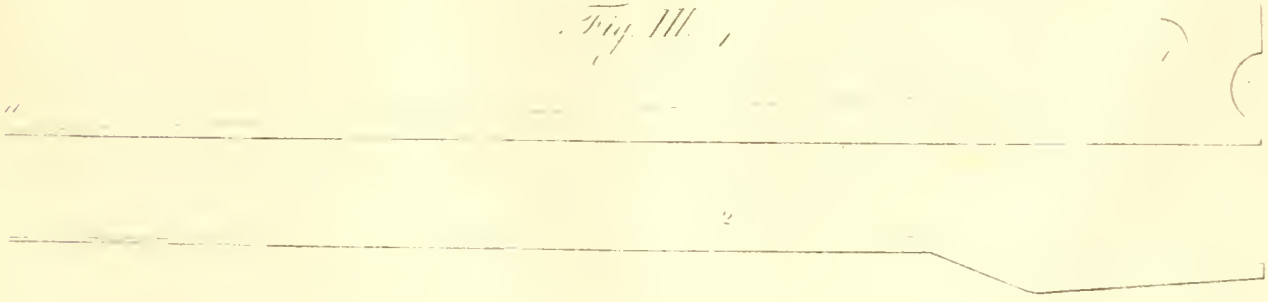


Fig. III.



wird man bey schnellem Heruntergehen der linken Hand aus höhern Lagen der Applicatur stet Gefahr laufen, die Violine unter dem Kinn wegzuziehn oder doch durch Bewegung des Instruments die Ruhe des Bogenstriches zu stören. Allen diesen Übelständen hilft der Geigenhalter vollkommen ab und gewährt neben der festen und ungezwungenen Haltung der Geige auch noch den Vortheil, dass man nicht genöthigt ist durch den Druck des Kinns auf die Decke oder den Saitenhalter die Schwingungen dieser Theile zu hemmen und dadurch dem Klange und der Stärke des Tons zu schaden. Auch gewinnt der Bogenstrich an Freiheit und Regelmässigkeit dadurch, dass die Geige nun gerade in der Mitte über dem Saitenhalter und etwas entfernter vom Gesicht gehalten wird.

Für den, der diese Vorrichtung an seinem Instrumente will anbringen lassen, ohne sie bereits an einer andern Geige gesehen zu haben, stehe hier die nähere Beschreibung.

Der Geigenhalter wird von Ebenholz in der, auf der Zeichnung, (*Fig. II, a. 2. 3.*) von verschiedenen Seiten, gegebenen Form verfertigt und mit einem Zapfen (*a.*) in der Öffnung, die früher der Knopf ausfüllte, befestigt. Die Saite, an welcher der Saitenhalter hängt, läuft um den Zapfen in der, für sie bestimmten Vertiefung. (*b.*) Der Knoten (*c.*) wird über dem Saitenhalter geknüpft, doch so, dass er den Geigenhalter nicht berührt. Für den kleinen Sattel, auf welchem die Saite ruht, so wie für den Rand der Geige wird ebenfalls eine Vertiefung (*d.*) eingeschnitten, damit der Geigenhalter sich dicht an die Zargen anschliessen kann. Die obere Scheibe wird in der Mitte etwas vertieft, (*e.*) damit das Kinn um so fester und bequemer darauf ruhe. Der Zapfen muss sehr genau in die Öffnung passen, damit er durch den starken Zug der Saite nicht herausgehoben werden kann.

*

Zweiter Abschnitt.

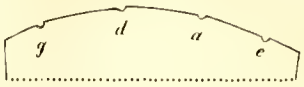
Von der Einrichtung der Violine.

Man versteht unter Einrichtung der Violine 1.) die Lage des Halses und des Griffbrets, die Höhe des Stegs und die der Saiten über dem Griffbret im Bezug auf die Bequemlichkeit des Spiels; 2.) aber auch die Stellung der Stimme und des Stegs, die Stärke und Höhe derselben, so wie die Wahl des Holzes für beyde im Bezug auf den Ton des Instruments.

Ersteres ist zwar die Arbeit des Geigenmachers; doch muss der Geiger sie anzugeben und zu leiten verstehen. Daher mögen folgende Bemerkungen darüber hier Platz finden.

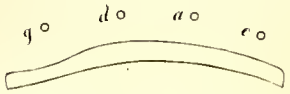
Der Hals der Geige muss so weit zurückgesetzt seyn, dass das Griffbret in der Richtung nach dem Stege hin, so viel steigt, als es die Höhe des Stegs bedingt, ohne dass der Geigenmacher genöthigt ist einen Keil zwischen den Hals und das Griffbret zu legen, weder da, wo der Hals an die Zargen stösst, noch auf der Seite des Sattels. In beyden Fällen würde der Hals das richtige Verhältniss seiner Stärke verlieren und dadurch dem Spieler bey Veränderung der Lage der Hand unbequem werden.

Dem Stege gebe man die, auf beistehender Zeichnung zu ersehende Abrundung.



Er senke sich auf der rechten Seite so viel, als sich diese hier der punktirten Linie nähert.

Das Griffbret sey aber etwas flacher und am breiten Ende wie auf folgender Zeichnung abrundet.



Auf dem Griffbret meiner Geige befindet sich unter der G-Saite die hier abgebildete Vertiefung, die, nach dem Sattel hin, allmählig flacher und schmäler wird. Sie gewährt den Vortheil, dass der G-Saite, für ihre weiten Schwingungen, ein grösserer Abstand vom Grifbret verschafft und dadurch das übelklingende Aufschlagen der Saite bey starken Bogenstrichen vermieden wird, während die D-Saite, bey kleinern Schwingungen, dem Griffbret so nahe liegt, dass sie ohne grosse Anstrengung niedergedrückt und bis in die Höhe zu zarter Ansprache gebracht werden kann.*) Die obige Zeichnung zeigt auch die Entfernung der Saiten vom Griffbret, da, wo es endet. Bey solcher Lage lassen sie sich bequem niederdrücken und schlagen doch auch bey dem stärksten Bogenstrich nicht auf.

Ist das Instrument nun nach vorstehenden Angaben für die Bequemlichkeit des Spiels eingerichtet, so muss ihm auch durch Stimme und Steg der möglichst beste Ton gegeben werden. Die dazu nöthigen Versuche muss jeder Geiger selbst zu machen erlernen, und nicht dem Instrumentenmacher übertragen, der in der Regel weder die erforderliche Fertigkeit im Geigen, noch das geübte Ohr für den rechten Ton besitzt.

Zuerst ist die Breite und Höhe des Stegs zu ermitteln. Als Regel für die Breite gilt, dass bey gleicher Entfernung von den Efflöchern, der linke Fuss des Stegs mit seiner Mitte genau über der des Bassbalkens stehen muss.**) Die Höhe richtet sich nach der Wölbung der Decke. Eine Geige mit hoher Wölbung verlangt in der Regel einen höhern Steg, als eine flach gewölbte. Doch wird diess letztere am sichersten durch Versuche entschieden.

Hat man ausgemessen, wie breit der Steg seyn muss, so lasse man sich eine Anzahl Stege in dieser Breite verfertigen, von denen einige stark, andere schwächer im Holz, einige von weichem, andere von härterm Holze, alle aber vom ältesten und ausgetrocknetsten Holze sind, welches zu bekommen ist. Diese setze man, einen nach den andern auf die Geige, und erprobe, mit welchem sie den besten Ton giebt.

*) Diese Vertiefung ist von B. Romberg's Erfindung, der sie zuerst für die C-Saite seines Violoncells machen liess. Ich übertrug sie vor 25 Jahren auf die Violine und sie hat sich seit der Zeit als sehr zweckmässig bewährt.

**) Die Lage und Breite des Bassbalkens lässt sich am besten mit einem dünnen, etwas gekrümmten und vorn mit einem Hacken versehenem Drathe auffinden.

Die Füsse des Stegs müssen der Wölbung der Decke so angepasst werden, dass sie allenthalben fest anschliessen. Ihr hinterer Rand muss in gleicher Linie mit den innern Einschnitten der Efflöcher zu stehen kommen.

Damit das Ohr den Unterschied im Ton bey den verschiedenen Stegen beurtheilen könne, ist es nöthig, dass das Wechseln derselben möglichst schnell von statten gehe. Um daher nicht jedesmal die Saiten herablassen zu müssen, setze man vor dem Umtausch der Stege einen zweiten, eben so hohen Steg einen halben Zoll breit vor den ersten. Dadurch wird der Druck der Saiten auf diesen so gemässigt, dass man ihn nun wegnehmen und mit dem neuen vertauschen kann. Doch muss er mit Kraft gehoben werden, damit der scharfe Rand der Füsse keine Einschnitte in den Lack der Decke mache.

Bevor die Versuche mit den Stegen beginnen können, muss die Stimme gesetzt werden. Es geschieht diess mit dem Stimmrichter. (Siehe die Abbildung, erstes Blatt, *Fig III, 1.)* und *2.*)) Man spiesst die Stimme einen halben Zoll von oben an die Spitze des Eisens, (*a.*) schiebt sie durch das rechte Effloch in die Geige und stellt sie auf, indem man zuerst den untern Theil fest auf den Boden drückt und dann den obern, durch Zurückziehn des Stimmrichters, an die Decke klemmt. Nun kehrt man das Eisen um und zieht mit dem Hacken (*b.*) oder schiebt mit der Vertiefung (*c.*) oben und unten so lange, bis die Stimme auf dem ihr zukommenden Platze stehet. Dieser ist, der Regel nach, dicht hinter dem rechten Fuss des Stegs, so dass sie sich mit ihrem vordern Rande dem hintern des Stegs anschliesst.

Die Stimme muss völlig senkrecht gestellt und oben und unten der Wölbung der Geige auf das genaueste angepasst werden. Diess letztere hat grosse Schwierigkeiten und ist nur dann möglich zu machen, wenn man durch die Öffnung, in welcher der Geigenhalter (oder der Knopf) steckt, in das Innere der Geige hineinsehen kann. Man nehme daher vor dem Setzen der Stimme, den Steg, die Saiten und den Geigenhalter herab; dann helfe man mit einer feinen Feile den beyden Enden der Stimme so lange nach, bis sie auf allen Seiten fest anschliessen. Doch stumpfe man den obern Rand ein wenig ab, damit er beym Rücken der Stimme in das weiche Holz der Decke nicht eindringe.

Um zu ermitteln, ob die Stimme, in der Richtung vom Effloch nach dem Bassbalken hin, auf dem rechten Platz stehe, messe man mit einem dünnen, etwas nach oben und vorn zu einem Hacken gebogenen Drathe ihre Entfernung vom Rande des Efflochs; dann halte man das Maas über die Decke und sehe, ob es zutrifft. Hat man so den rechten Platz für das obere Ende der Stimme gefunden, so gebe man ihr durch Rücken am untern Ende auch noch die senkrechte Stellung. Diese ist, wenn man abwechselnd durch das Effloch und die hintere Öffnung in die Geige sieht, leicht durch das Augenmaass aufzufinden.

Die Stimme darf weder so lang seyn, dass sie die Decke hebt, noch so kurz, dass sie sich bey dem Reissen der Saiten oder bey einer andern Erschütterung verrückt oder gar umfällt. Bey herabgenommenen Saiten, wo die Decke durch den Druck des Stegs nicht mehr zusammengepresst ist, muss sie nur eben anschliessen und sich leicht hin und her rücken lassen.

Man setze die Stimme so, dass die Jahre ihres Holzes die der Decke durchkreutzen. Dadurch vermeidet man das Einschneiden derselben in die weichen Theile vom Holz der Decke.

Ob die Stimme dick oder dünn, das Holz dazu mit weiten oder engen Jahren seyn müsse, können nur Versuche entscheiden. In der Regel verträgt eine Geige, deren Decke stark von Holz ist, eine dünnere Stimme als eine die schwach im Holz ist.

Hat man nun die Stimme nach diesen Vorschriften und auf den, ihr oben angewiesenen Platz gesetzt und findet, dass die Geige entweder nicht leicht anspricht oder ungleich im Tone ist, so muss man durch Hin- und Herrücken der Stimme bey stets wiederholtem Probiren der Geige den Platz aufsuchen, auf welchem sie dem Instrument den stärksten, klingensten und auf allen vier Saiten gleichsten Ton giebt, dessen es fähig ist. Hierzu noch folgende Winke: Ist der Ton zwar gleich aber rauh und hart, so rücke man die Stimme ein wenig nach hinten, vom Fuss des Stegs zurück. Schreien die hohen Saiten und fällt die Tiefe dagegen ab, so schiebe man die Stimme nach dem Bassbalken zu, in die Geige hinein. Ist im Gegentheil die Tiefe hart und die Höhe matt, so ziehe man die Stimme zu dem Effloch her.

Bey diesen Versuchen darf man sich aber, in der Richtung nach den beiden Efflöchern hin, nicht zu weit vom ersten Standpunkt entfernen, weil sonst bey der ungleichen Höhe der Decke die Stimme entweder zu lang oder zu kurz werden, und auch nicht mehr genau anschliessen würde.

Zeigt sich jedoch ein solcher, von dem ersten, sehr verschiedener Standpunkt der Stime dem Ton besonders günstig, so muss man die Saiten von neuem herabnehmen und durch die hintere Öffnung nachsehen, ob die Stimme für den neuen Platz die gehörige Länge hat und oben und unten genau anschliesst. Ist diess nicht, so helfe man entweder der alten Stimme nach, oder mache eine neue.

Da die Stimme sich bey dem Rücken leicht verdreht und dann nicht mehr genau anschliesst, so sorge man, dass die vordere Seite, welche durch das mit der Spitze des Stimmrichters gebohrte Loch kentlich ist, immer die erste Richtung beybehalte.

Alle solche Versuche mit Stimme und Steg müssen, damit das Instrument nicht beschädiget werde, mit grösster Behutsamkeit gemacht werden. Man lasse daher die scharfen Ecken am Stimrichter abrunden, damit jede Beschädigung der Efflöcher um so leichter vermieden werden könne.

Man verweile nicht zu lange hintereinander bey diesen Versuchen, weil das Ohr bald ermüdet und dann die geringere Verschiedenheit des Tons nicht mehr empfinden kann.

*

Dritter Abschnitt.

Von der Besaitung der Violine.

Die Violine wird mit vier Darmsaiten bezogen, deren tiefste mit versilbertem Kupfer- oder massivem Silber-Drath übersponnen ist.

Die Saiten mit ächtem Silberdrath sind den andern vorzuziehen, weil sie einen hellern Klang

haben, nicht wie jene, Grünspan ansetzen und nicht durch langen Gebrauch roth und unscheinbar werden.

Die Güte einer übersponnenen Saite beruht auf folgendem: 1.) dass dazu eine Saite, die glatt, ohne Knoten und rein im Ton ist, ausgewählt, 2.) dass sie vor dem Überspinnen gehörig ausgedehnt und 3.) recht gleichmässig und weder zu fest, noch zu lose besponnen werde. Ist eine Saite zu fest besponnen, so spricht sie schwer an und bleibt rauh im Ton, auch wenn sie lange gespielt wird; ist sie aber zu locker besponnen, so wird sie beym Eintrocknen der Darmsaite bald drathlos und giebt dann einen singenden Beyton.

Da zu den, zum Verkauf bestimmten übersponnenen Saiten gewöhnlich die schlechtesten Darmsaiten, ohne alle Auswahl genommen werden und diese daher in der Regel wenig taugen, so wird man wohl thun, selbst einige reine Züge unter seinen Saiten nach der, weiter unten mitgetheilten Methode auszusuchen und unter seiner Aufsicht überspinnen zu lassen. Um ihnen die, vor dem Bespinnen nöthige Ausdehnung zu geben, ziehe man sie neben einander auf eine nicht im Gebrauch befindlichen Violine, stimme sie in das zweigestrichene *c*. () und erhalte sie einige Tage in dieser Stimmung.

Die Stärke der vier Saiten, wie sie das zu besaitende Instrument verlangt, so wie das Verhältniss ihrer Stärke unter einander, kann nur durch Versuche aufgefunden werden. Um einen vollen und kräftigen Ton zu haben, giebt man jeder Geige gern den stärksten Bezug, den sie verträgt, nämlich einen solchen, bey dem alle Töne noch leicht und schnell ansprechen und das Instrument nicht gedämpft klingt. Verliert eine Geige aber bey etwas schwächerm Bezug nicht am Ton, so ist ein solcher von mitlerer Stärke noch empfehlenswerther, da sich bey ihm zum grossen Ton, Eleganz und Zierlichkeit des Spiels um so leichter hinzufügen lässt.

Das Verhältniss der Stärke der Saiten unter einander muss so seyn, dass der Ton auf allen vier Saiten gleiche Kraft und Fülle hat. Eine Ungleichheit derselben in der Stärke des Tons, die durch Stimme und Steg nicht wegzuschaffen war, lässt sich durch mindere oder grössere Stärke einzelner Saiten oft noch ausgleichen.

Hat man die Stärke des Bezugs einmal aufgefunden, so muss man immer dabey bleiben, denn ein öfterer Wechsel von starken und schwachen Saiten ist für das Instrument und den Spieler nachtheilig. Man kaufe daher nur solche Saiten, deren Stärke dem Instrument, welches man spielt, angemessen ist. Bey dem Aussuchen derselben beym Saitenhändler verlasse man sich nicht auf's Augenmaass, welches leicht trügt und daher keine Sicherheit für die immer gleiche Stärke der Besaitung giebt, sondern man bediene sich dabey eines Saitenmessers. (Siehe die Abbildung, erstes Blatt *Fig. II.*) Es ist diess eine Metallplatte von Silber oder Messing mit einem Einschnitt, der in Grade abgetheilt ist. Indem man die Saite in diesen Einschnitt mit einem mässigen Druck hineinschiebt, bezeichnet der Platz, wo sie haftet, den Grad ihrer Stärke. Man lasse diesen für alle vier Saiten (wie es auf der Zeichnung zu sehen ist.) mit Buchstaben bezeichnen, so wird man vor jedem Irrthum beym Einkauf gesichert seyn.

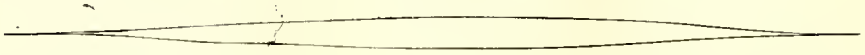
Ausser der Stärke hat man auch auf die Qualität der Saiten beym Einkauf zu achten. Es giebt

Italiänische und Deutsche Saiten. Letztere sind aber viel schlechter wie jene und zum Solospiel gar nicht zu gebrauchen. Auch die Italiänischen Saiten sind von ungleicher Güte und in der Regel die Neapolitanischen den Römischen und diese denen von Padua und Mailand vorzuziehen. — Die äussern Kennzeichen einer guten Saite sind: weisse Farbe, Durchsichtigkeit und glatte Oberfläche. Doch darf letztere nicht, wie bey den deutschen Saiten, durch das Abschleifen mit Bims-Stein hervorgebracht seyn, da geschliffene Saiten stets schreiend und falsch im Ton sind. Um sich ganz von der Güte und Haltbarkeit der Saiten zu überzeugen, thut man wohl, eine zur Probe aufzuziehn. — Unter den Quinten (*E*-Saiten) giebt es drei- und vier-drähtige; d. h. solche, die aus drei und andere, die aus vier Gedärmen zusammengedreht sind. Letztere sind theurer und werden von manchen Geigern auch höher geschätzt, die Erfahrung lehrt aber, dass unter den vier drähtigen Quinten viel seltener reine Züge zu finden sind und dass sie früher faserig und unbrauchbar werden.

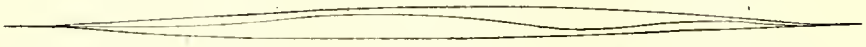
Da die Darmsaiten, wenn sie lange liegen, verderben und die dünnsten dem Verderben am frühesten ausgesetzt sind, so wird man wohl thun, von Violinsaiten nur immer so viel einzukaufen, als man in 4 bis 6 Monathen verbraucht. Alte, verdorbene Saiten sind an ihrer trüben, gelben Farbe und dem Mangel an Elastizität leicht zu erkennen.

Bey dem Aufziehen einer Saite hat man darauf zu sehn, dass sie in der Länge des Zugs (so nennt man das Stück Saite, welches vom Steg bis zum Sattel reicht und durch den Bogenstrich in Schwingung gesetzt wird,) 1.) an sich rein und 2.) mit den andern Saiten quintenrein sey.

Eine Saite ist rein, (ohne Nebentöne,) wenn ihre Schwingungen regelmässig sind. Diese sind es, wenn die Saite, soweit sie ertönt, allenthalben von gleicher Stärke und Dichtigkeit ist. Man suche daher aus der ganzen Länge einer Saite den Zug heraus, der am gleichsten in der Stärke ist, auch wenn dadurch ein Theil der Saite ungenützt abfallen sollte. (Denn wollte man eine Saite gleich in ihre Zuglängen abtheilen und zerschneiden, so würde man unter den drei oder vier Zügen derselben oft nicht einen einzigen reinen erhalten und folglich gar nichts von ihr benützen können.) Hat man so ein Stück Saite aufgefunden, das 1.) die bestimmte Stärke hat, 2.) glatt und ohne Knoten und 3.) dem Gefühle und Augenmaasse nach, von gleicher Stärke ist, so probiere man vor dem Aufziehen auch noch, ob die Schwingungen regelmässig sind. Man nehme nämlich die Enden, in der Länge des Zugs, zwischen die Daumen und Zeigefinger beyder Hände, spanne die Saite mässig stark an und setze sie mit dem vierten Finger der rechten Hand in Schwingungen. Sind diese regelmässig, d. h. bilden sie folgende Figur ohne Nebenlinien;



so ist der Zug rein und verdient aufgezogen zu werden. Laufen die Schwingungen aber unregelmässig zusammen und zeigt sich eine dritte Linie, wie bey folgender Figur:



so ist die Saite falsch. Dann erspare man sich die vergebliche Mühe des Aufziehens und suche gleich nach einem reinern Zuge.

Eine Saite ist mit der benachbarten quintenrein, wenn beyde, mit demselben Finger niedergedrückt, in allen Lagen die reine Quinte geben. Nun kann eine Saite an sich rein und mit einer andern, ebenfalls reinen, doch quintenfalsch seyn. Diess erklärt sich folgendermassen: Fast alle Saiten (und folglich auch die meisten einzelnen Züge,) sind an einem Ende etwas dünner wie am andern. Ist dieses Dünnerwerden in der ganzen Länge des Zugs gleichmässig, so wird die Saite demohngeachtet regelmässige Schwingungen machen und rein klingen. Nur ist die Octave dann nicht ganz im Mittelpunkt und die Intervalle liegen am starken Ende verhältnissmässig näher zusammen als am schwachen. Zwei Saiten, so aufgezogen, dass sich ihre dünnen Enden gegenüber stehen, werden daher, wenn auch an sich rein, doch stets quintenfalsch seyn. Will es also nicht gelingen, für alle vier Saiten der Geige, Züge aufzufinden, die an beyden Enden von völlig gleicher Stärke sind, so ziehe man die dünnen Enden derselben nur alle nach einer Richtung; so wird man ebenfalls einen quintenreinen Bezug erhalten. Am besten ist es, diese dünnen Enden nach der Seite des Stegs, unter den Bogenstrich zu bringen, weil dann die Saiten um so leichter ansprechen.

*

Vierter Abschnitt.

Von der Verschiedenheit in der Güte und dem Werthe der Violinen.

Jede neue Violine, auch wenn sie von sehr altem Holz verfertigt ist, hat anfangs einen rauhen, unangenehmen Ton, der erst dann edel und wohlklingend wird, wenn sie eine lange Reihe von Jahren gespielt worden ist. Zum Solospiel eignen sich daher nur alte, ausgespielte Violinen. Die vorzüglichsten unter diesen und allen, die bis auf unsere Zeit gekommen sind, sind die der drei Cremoneser Geigenbauer, Antonio Stradivario, Giuseppe Guarnerio und Nicolo Amati, welche in der zweiten Hälfte des 17ten, und zu Anfang des 18ten Jahrhunderts lebten. Die Geigen dieser Meister vereinigen in sich, besonders wenn sie gut erhalten sind, alle Vorzüge eines guten Instruments: starken, vollen und edlen Ton, Gleichheit auf allen Saiten und in allen Tönen und leichte und schnelle Ansprache von der Tiefe bis zur höchsten Höhe. Doch sind sie in der äussern Form und im Charakteristischem des Tons merklich von einander verschieden.

Diese vortrefflichen Instrumente sind aber durch ganz Europa zerstreut, gröstentheils in den Händen reicher Dilettanten und daher selten und theuer und werden diess leider von Jahr zu Jahr immer mehr, weshalb ein junger, angehender Geiger wohl nur höchst selten Gelegenheit zum Ankauf eines solchen finden wird. Die meisten unter ihnen werden sich daher mit Instrumenten von minder berühmten und vorzüglichen Meistern begnügen müssen. Die bekanntesten und ausgezeichnetsten unter diesen sind: ein zweiter, aber älterer Antonio Stradivario, Andrea und Pietro Guarnerio, Francesco Ruggerio, Guadagnini (Italianer,) Jacobus Stainer, (Tyroler,) Buchstetter, Mausiell, Klotz, Withalm, Scheinlein (Deutsche) und aus neuerer Zeit zwei Franzosen, Lupot und Pic. Auch diese Meister und besonders die fünf ersten haben vorzügliche Geigen geliefert, wenn sie auch denen der erst genannten drei nicht gleichkommen.

Damit man aber die Gelegenheit ein gutes Instrument anzukaufen, wenn sie sich ja einmal darbiethet, aus Unkenntniss nicht ungenützt vorübergehen lasse, ist es durchaus nöthig, sich so viel es die Verhältnisse gestatten wollen, Instrumenten-Kentniss zu erwerben. Man suche daher jede Gelegenheit, Instrumente berühmter Meister zu sehen, mit Eifer auf; man merke sich das eigenthümliche ihres Baues, die Form und Höhe des Körpers, die Biegung der Zargen, die Wölbung der Decke und des Bodens, den Schnitt der Efflöcher und der Schnecke, die Arbeit an der Einlage, die Farbe des Laks u.d. mehr und suche seinem Ohr und Gedächtniss den Charakter des Tons einzuprägen. Diess mit Ausdauer und Aufmerksamkeit fortgesetzt, führt nach und nach zur Geigenkentniss.

Hat man sich diese erworben, so ist man auch gegen die Betrügereien, die beym Geigenhandel so häufig vorkommen, geschützt. Man wird dann die, den alten Meistern nachgebildeten und mit deren Namen versehenen Instrumente nicht für ächte halten und sich als solche verkaufen lassen, auch wenn ihnen durch Kunst noch so täuschend das Ansehen von alten gegeben ist. Ferner wird man bey wirklich alten Instrumenten leicht erkennen, ob sie noch vollständig, oder bereits in einzelnen Theilen erneut sind. Hauptsächlich wird man aber sogleich am Ton einer alten Geige hören können, ob sie noch all' ihr Holz besitzt. Es sind nämlich viele dieser alten Instrumente dadurch verdorben worden, dass man vor 40 — 50 Jahren, in der Meinung, ihnen einen vollern und weichern Ton zu geben, im Innern von der Decke Holz abschabte. Solche ausgeschabte Geigen haben, besonders auf den tiefen Saiten einen holen Ton, der nicht in die Ferne trägt und sie werden um so stumpfer und tonloser, je stärker man sie angreift.

Ist daher eine Geige auch äusserlich gut conservirt und wirklich von einem jener berühmten Meister verfertigt, so verliert sie doch allen wirklichen Werth, wenn sie an dem oben bemerkten Mangel leidet. Zwar hat man in neuern Zeiten versucht, solchen verschabten Instrumenten durch das Ausfüttern mit Holz wieder aufzuhelfen, allein ohne Erfolg. Sie werden dann zähe in der Ansprache und bekommen einen dumpfen, gedrückten Ton.

*

Fünfter Abschnitt.

Wie die Violine aufbewahrt und gehalten werden muss.

Die Violine ist ein zerbrechliches Instrument und kann also leicht beschädigt werden. Man gewöhne sich daher von Jugend auf, für sie immer die grösste Sorgfalt zu tragen.

Der Kasten, in welchem sie aufbewahrt wird, stehe an einem trocknen Orte, doch dem geheizten Ofen nicht zu nahe. Er sey gut verschlossen und weich gefüttert und die Geige gegen die Einwirkung der äussern Luft ausser dem noch durch eine seidene Decke geschützt, welche man darüber breitet. Nie lasse man sie nach dem Gebrauch ausserhalb des Kastens liegen; nie werde sie, ohne gut eingepackt und verschlossen zu seyn, aus dem Hause geschickt.

Man gewöhne sich, die Violine recht oft, am besten nach jedesmaligen Gebrauch, mit einem

M.H.G.950.

weichen, trocknen Tuche abzuwischen, damit sich der Kolophonium-Staub und anderer Schmutz, besonders auf der Decke, nicht anhäufe, da dieser die Geige nicht blos entstellt, sondern auch die Schwingungen erschwert und die Feuchtigkeit anzieht. Dass Saiten und Griffbrett stets rein gehalten werden müssen, bedarf wohl kaum der Erinnerung.

Wenn die Geige einer bedeutenden Reparatur bedarf, so wende man sich nur an einen Geigenmacher, der als geschickt und gewissenhaft bekannt ist und empfehle ihm ausserdem noch die grösste Sorgfalt für das Instrument. Wohnt er im Orte, so beaufsichtige man seine Arbeit, so oft es sich thun lässt.

Zu den eigenen Versuchen mit Stimme und Steg ist schon früher die grösste Sorgfalt empfohlen worden. Diese muss bey sehr alten Instrumenten noch verdoppelt werden, da diese unter dem Stege durch den langjährigen Druck desselben auf die Decke und den Gegendruck der Stimme, gewöhnlich schon sehr gelitten haben.

*

Sechster Abschnitt.

Vom Violinbogen.

Der Violinbogen (siehe die Abbildung, erstes Blatt *Fig. I.*) besteht aus der Stange (*a.*) aus dem Frosch (*b.*) und der Schraube (*c.*) mit welcher die Haare (*d.*) angespannt werden. Diese sind mit dem obern Ende in dem Vorsprung der Stange (*e.*) der Kopf genannt, und mit dem untern im Frosch befestigt. Der Bogen ist am untern Theil mit Seide umwickelt, damit er sich fester und sichrer halten lasse. Die Stange ist von Fernabuckholz, der Frosch von Ebenholz oder Elfenbein verfertigt. Schraube und Frosch sind gewöhnlich mit Perlenmutter eingelegt.

Wenn man im Bau der Violinen seit den Meistern des 17^ten^ Jahrhunderts mehr zurück- als fort-geschritten ist, (hauptsächlich wohl, weil der niedrige Preis neuer Geigen wenig zur Verfertigung derselben aufmuntert,) so ist im Gegentheil der Bau des Bogens so vervollkommet worden, dass er in seiner jetzigen Gestalt kaum noch einer Verbesserung fähig zu seyn scheint.

Die besten und gesuchtesten sind die von Tourte in Paris, sie haben sich einen Europäischen Ruf erworben. Ihre Vorzüge bestehen 1.) in dem geringen Gewicht bey hinlänglicher Spannkraft der Stange, 2.) in einer schönen, gleichförmigen Biegung, bey der die grösste Annäherung an die Haare sich genau in der Mitte zwischen dem Kopf und dem Frosch befindet, (siehe die Abbildung des Bogens, 3^ten^ Blatt *Fig. III.*) und 3.) in der äusserst genauen und saubern Arbeit.

Der Preis eines solchen Bogens (80 Franks,) ist aber sehr hoch und man kann in Deutschland, für den achten Theil desselben, einen Bogen kaufen, der im Äussern von jenem wenig verschieden ist. Doch fehlen den meisten dieser Bögen die oben bezeichneten Vorzüge der Tourt'schen, weil ihre Verfertiger nicht wissen, worauf es eigentlich ankommt. Will man daher einen von diesen kaufen, so sey man in der Auswahl sehr vorsichtig und nehme nur einen solchen, der,

wenn auch nicht alle guten Eigenschaften der Tourt'schen, doch wenigstens die der Leichtigkeit und regelmässigen Biegung besitzt.

Der Bezug des Bogens besteht aus den Schweifhaaren der weissen Pferde. Lässt man ihn erneuen, so sorge man, dass dazu Haare vom Hengst genommen werden, weil sie stärker, weisser, und nicht so fettig, wie die von Stuten sind. Alle feinen und gespaltenen müssen sorgfältig abgesondert werden. Ein Bezug besteht aus 100 bis 110 Haaren. Sie müssen alle gleichmässig angespannt seyn und in der Breite von beynahe einemhalben Zoll so nebeneinander liegen, dass keines derselben quer über läuft.

Neue Haare greifen anfangs nicht gut an und geben einen rauhen, pfeifenden Ton. Sie müssen daher erst 3 bis 4 Wochen abgespielt seyn, bevor man Solo damit spielen kann.

Man spanne den Bogen zum Solo-Spiel nicht zu sehr an, d. h. nur so stark, dass sich die Stange in der Mitte des Strichs noch mit einem mässigen Druck bis an die Haare biegen lässt. Besitzt die Stange die gehörige Spannkraft, so giebt die Zeichnung 3^tes^ Blatt *Fig. III*, den Maassstab für die Anspannung des Bogens. Zum Orchesterspiel muss er aber etwas stärker angespannt seyn.

Es ist gut den Bogen nach jedesmaligem Gebrauche wieder etwas abzuspannen, damit die Stange nicht an Elastizität verliere. Auch befestige man ihn immer, auf seinem Platze, an den Deckel des Kastens und lege ihn nicht auf die Geige, weil er sich, hohlliegend, leicht krumm zieht.

*

Siebenter Abschnitt.

Vom Kolophonium oder Geigenharz.

Das gute Kolophonium ist gewöhnlich hellbraun und durchsichtig, doch giebt es auch eine gute Sorte, (Russisches genannt,) das gelb und undurchsichtig ist. Man findet es, gereinigt und in Täfelchen gegossen, bey jedem Instrumentenhändler. Will man den Bogen damit bestreichen, so nehme man diesen in die rechte Hand, das Kolophonium in die linke und ziehe die Haare in ihrer ganzen Länge 8 bis 10 mal mit mässigem Druck darauf hin und her.

Ist ein Bogen aber neu bezogen, so müssen die Haare das erstemal mit fein pulverisirtem Kolophonium, so wohl auf der Vorder- wie Rück-Seite eingerieben werden. Der Kolophonium-Staub, der sich an die Stange des Bogens ansetzt, muss oft mit einem weichen Tuch abgewischt werden.

Ende der ersten Abtheilung.

T. H. 6050.

ZWEITER

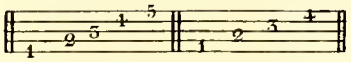
THEIL.

ZWEITE ABTHEILUNG.

Erster Abschnitt.

Von den Noten, dem Notenplan und den Schlüsseln.

Bevor dem Schüler die Violine in die Hand gegeben werden kann, muss er die Noten erlernen. Es sind diess Zeichen, durch welche Höhe, Tiefe und Dauer der Töne bestimmt wird. Sie werden nach sieben Buchstaben des Alphabets *c, d, e, f, g, a, h,* benannt, welche sich in dieser Folge so oft wiederholen als es der Umfang der Töne nöthig macht. Ihre Tonhöhe wird durch den Platz bestimmt, den sie auf dem Notenplan einnehmen. Dieser besteht aus fünf, parallel über einandergezogenen Linien und deren vier Zwischenräumen, welche von unten nach oben abgezählt werden.

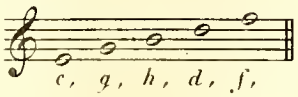


Linien. Zwischenräume.

Um auf diesem Notenplan den ganzen Umfang aller Töne, vom tiefsten bis zum höchsten darstellen zu können, hat man die verschiedenen Schlüssel erfunden, deren jeder dem Notenplan eine andere Tonhöhe giebt. Der angehende Violinist braucht für jetzt nur einen dieser Schlüsselchen zu lernen, den Violinschlüssel;

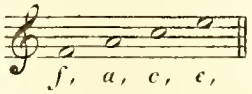


Er steht mit dem Ringe oder Punkte auf der zweiten Linie und giebt der Note dieses Platzes den Namen *g*, weshalb er auch noch der *G*= Schlüssel genannt wird. Ist er dem Notenplan vorgesetzt, so heissen die Noten der fünf Linien:



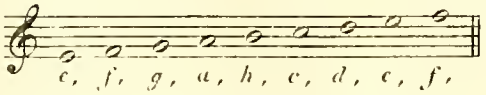
e, g, h, d, f,

die, der vier Zwischenräume:



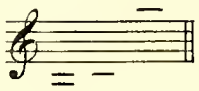
f, a, c, e,

und die, der Linien und Zwischenräume in ihrer Folge von der Tiefe zur Höhe:

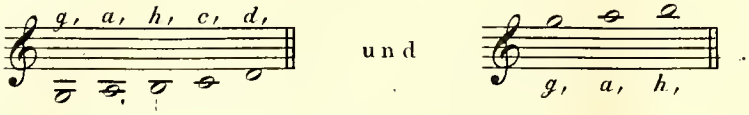


e, f, g, a, h, c, d, e, f,

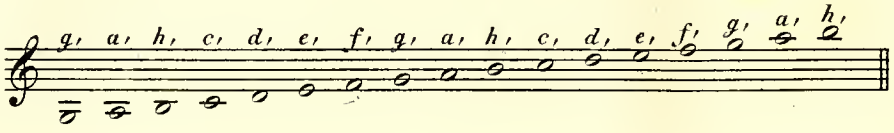
Da die Violine aber noch einen grössern Umfang von Tönen, so wohl in der Tiefe, wie in der Höhe besitzt, so bedienet man sich, um diese ebenfalls aufzeichnen zu können, als Fortsetzung oder Erweiterung des Notenplans, kleiner Querstriche oder Nebenlinien:



auf, unter und über welche die noch fehlenden Noten gesetzt werden. Sie heissen:



Der Umfang aller Noten, die der Schüler für jetzt zu kennen braucht ist daher folgender:



Diese muss nun der Schüler in und ausser der Reihe zu nennen und für jede, vom Lehrer genannte, den Platz auf dem Notenplan anzugeben wissen, bevor zu dem Folgenden geschritten werden kann.

*

Zweiter Abschnitt.

Von der Haltung der Violine und des Bogens.

(Siehe die Abbildung des 2ten Blattes.)

Die Violine wird mit dem untern Rande des Bodens auf das linke Schlüsselbein gelegt und durch den Druck des Kinns auf den Geigenhalter festgehalten.*) Die linke Schulter wird zur Unterstützung des untern Theils der Geige ein wenig vorgeschoben und ihr dadurch die Neigung nach der rechten Seite (in einem Winkel von 25 bis 30 Graden) gegeben. (Siehe die Abbildung 3tes Blatt *Fig. I.*) Der Hals der Geige ruht zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger der linken Hand und wird über dem ersten Gelenk des Daumens und bey dem dritten des Zeigefingers leicht festgehalten, so dass er nicht bis zur Tiefe des Einschnitts zwischen beyden Fingern herabsinken kann. (Siehe die linke Hand der *Fig. II* auf dem 3ten Blatt.) Der Theil der Hand, wo sich der kleine Finger befindet, wird dem Griffbrett möglichst genähert, damit dieser kürzere Finger, eben so wie die andern, mit gekrümmten Gelenken von oben herab auf die Saiten fallen kann. Der Ballen und das Handgelenk müssen aber vom untern Theil des Halses entfernt bleiben. Den Elbogen des linken Arms ziehe

*) Will der Schüler sich des Geigenhalters nicht bedienen, so wird das Kinn theils auf die Decke zur Linken des Saitenhalters, theils auf diesen selbst gelegt.



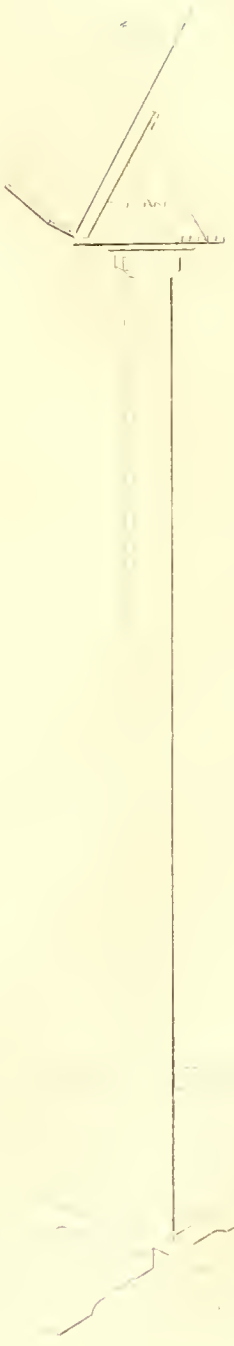


Fig I.



Fig. II.

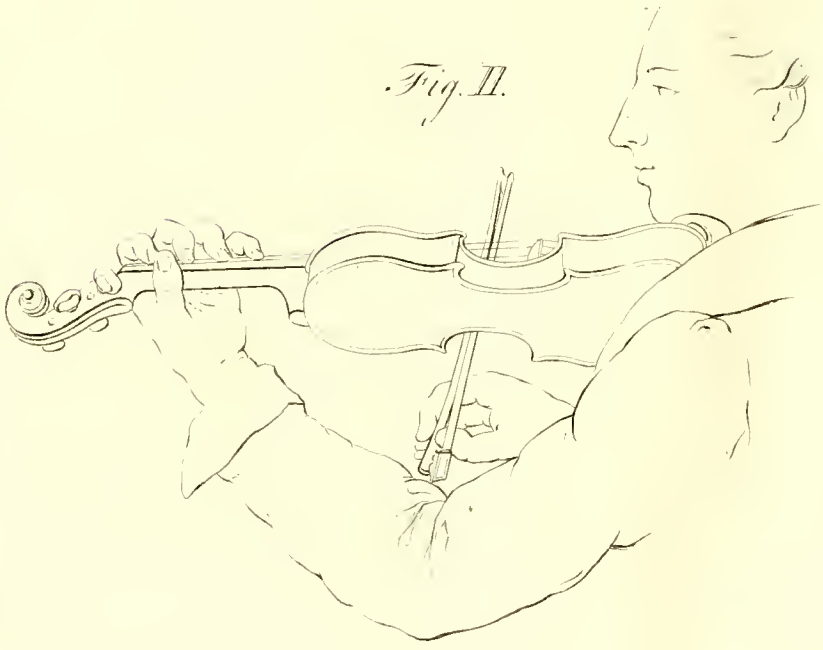
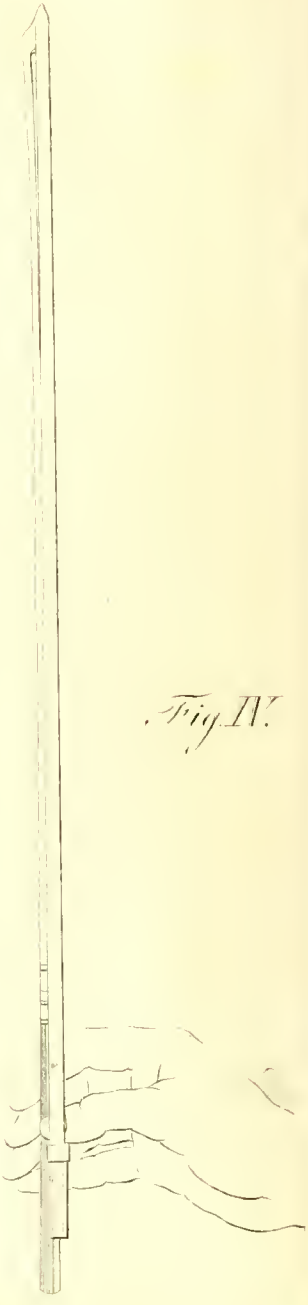


Fig. III.



Fig. IV.



man einwärts, bis er sich unter der Mitte der Geige befindet; man lehne ihn aber nicht an den Körper an, weil sich sonst die Geige nach dem Halse zu, zu sehr senken würde. (Siehe 3^tes Blatt *Fig. II.*)

Der Bogen wird mit allen fünf Fingern der rechten Hand gehalten. (Siehe 3^tes Blatt *Fig. III* und *IV* und die rechte Hand von *Fig. II.*) Den Daumen setze man gekrümmt mit der Spitze gegen die Stange des Bogens, dicht am Frosch, dem Mittelfinger gegenüber. Mit dem Zeigefinger und Mittelfinger umschliesse man die Stange so, dass sie in der Vertiefung des ersten Gelenkes ruht. Den vierten und den kleinen Finger lege man lose auf die Stange und schliesse dann die Spitzen der vier Finger so zusammen, dass kein Zwischenraum bleibt. Der Hand gebe man dabey eine schöne Rundung, bey der keines der Gelenke eckig hervortritt. (Siehe 3^tes Blatt, *Fig. II* und *IV.*)

Nun setze man den obern Theil des Bogens mit den Haaren auf die Saiten, in der Entfernung eines Zolles vom Stege und neige die Stange ein wenig nach dem Griffbret zu. Das Handgelenk muss dabey hoch, der Elbogen aber tief und möglichst nahe an den Körper gehalten werden.

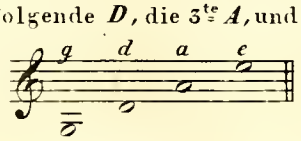
Die Stellung sey edel und ungezwungen. Das Gesicht wende man so dem Notenpulte zu, dass der Blick über den Steg und die linke Hand auf das Notenblatt fällt. (Siehe 2^tes Blatt.)

Dritter Abschnitt.

Von der Bewegung des rechten Arms.

Hat der Schüler gelernt, die Violine und den Bogen zu nehmen und zu halten, wie es die Abbildungen zeigen und der vorige Abschnitt lehrt, so beginne er nun, den Bogen, vom obern Drittheil seiner Länge an bis zur Spitze langsam hin und her zu ziehen. Bey diesen kurzen Strichen bleibt der Hinterarm ganz in Ruhe und nur der Vorderarm bewegt sich in der Richtung zum Steg hin und zurück. Das erste Erforderniss zu einer regelmässigen Bogenführung ist, dass der Bogen stets parallel mit dem Stege und im rechten Winkel mit den Saiten bleibt. Damit ihn die Hand in dieser Richtung erhalten kann, ist es nöthig, dass er sich zwischen dem Daumen und Mittelfinger hin und herbewegt. Wird daher der Bogen herabgezogen, so nähere sich die Stange nach und nach dem mittelsten Gelenk des Zeigefingers, während der kleine Finger sich immer mehr von der Stange zurückzieht; wird er aber hinaufgeschoben, so ziehe sich die Stange am Zeigefinger in die Vertiefung des ersten Gelenks zurück und der kleine Finger schiebe sich mit seiner Kuppe etwas über die Stange hinaus.

Zum Erlernen der kurzen Striche sind die folgenden Übungen auf den leeren Saiten bestimmt. Bevor sie aber beginnen können, muss der Schüler die vier Saiten der Geige kennen lernen. Die tiefste, übersponnene heisst *G*, die folgende *D*, die 3^te *A*, und die 4^te und feinste *E*. Ihr Platz auf dem Notenplan ist:
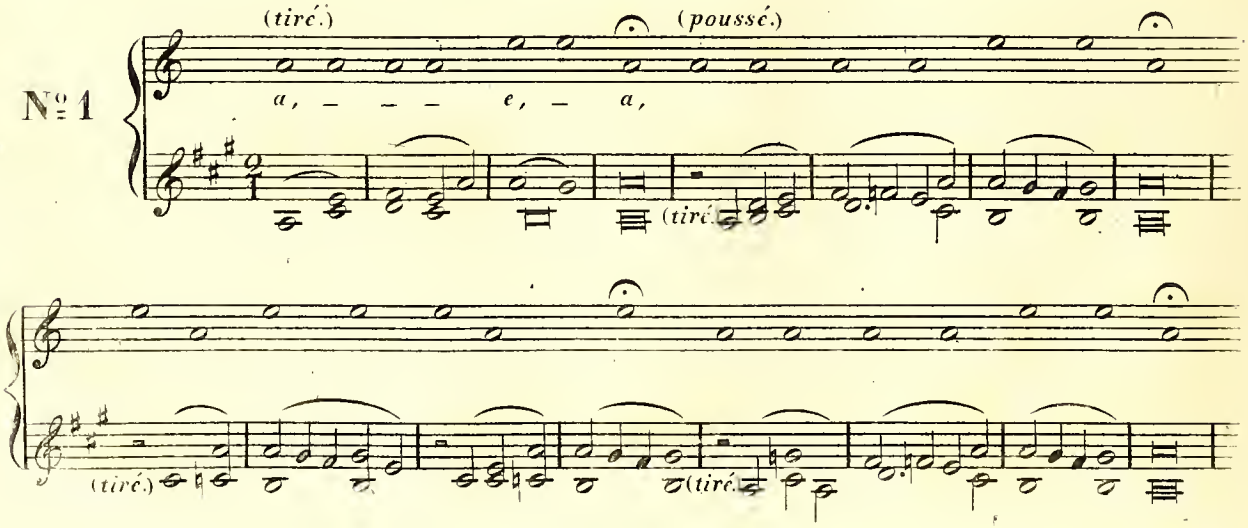


Der Schüler bemühe sich vom Anfang an, einen reinen und wohlklingenden Ton hervorzubringen. Das erste Erforderniss dazu ist, wie schon bemerkt, ein grader Strich. Doch ist dabey auch noch zu ermitteln, wie schwach oder stark der Druck des Bogens auf eine jede der vier Saiten im Verhältniss zu der Geschwindigkeit des Bogenstriches seyn muss, damit sie leicht und rein anspreche und wie weit sich die Haare auf den verschiedenen Saiten dem Stege nähern dürfen. Das erstere betreffend, so muss die Geschwindigkeit des Bogenstriches in dem Verhältniss zunehmen, als der Druck des Bogens auf die Saite stärker wird; und da eine dicke Saite durch den Bogenstrich schwerer in Schwingung zu setzen ist als eine feine, so darf sich auf den tiefen Saiten der Bogen dem Stege nicht so sehr nähern als auf den hohen. Besser jedoch, wie durch diese und jede Theorie, wird der Schüler durch sein Ohr, fühlt dieses nämlich das Bedürfniss nach einem schönen Ton, belehrt werden, wie die Mechanick des Bogenstriches zur Hervorbringung eines solchen seyn müsse.
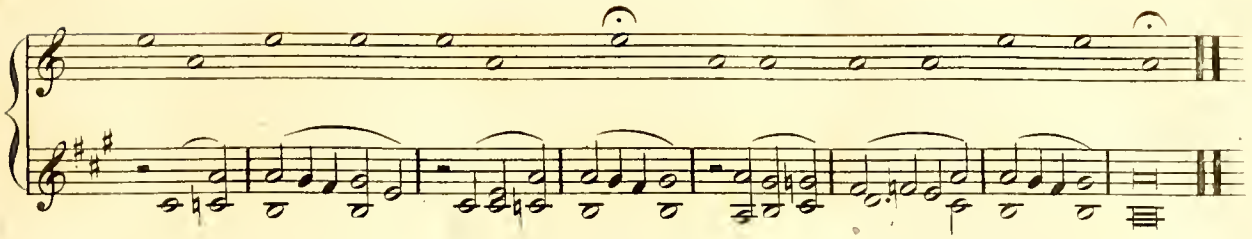
Der Bogen wird entweder herabgezogen oder hinaufgeschoben; ersteres nennt man den Herabstrich, (fanzösisch *tiré*,) letzteres den Aufstrich. (*poussé*.)

Die erste Note der folgenden Übung wird mit dem Herabstrich gespielt und der Bogen dann bis zum Schluss immer hin und hergezogen.

Die Bogenstriche müssen alle von gleicher Länge und die Töne von gleicher Dauer seyn. Bey den Noten jedoch, über welche das Ruhezeichen 𝄐 gesetzt ist, führe der Schüler den Bogen langsamer, damit ihre Dauer noch einmal so lang, wie die der andern, werde. *)

*) Der Lehrer lasse den Schüler sich zu seiner linken Seite stellen, damit er dessen Bogenführung besser beaufsichtigen könne. Er halte streng darauf, dass sowohl diese, wie auch die Haltung der Violine und des Bogens und die ganze Stellung des Körpers stets den vorstehend gegebenen Vorschriften gemäss sey. Zu den Übungen spiele er die, darunter gesetzte, zweite Stimme. Durch Begleitung im strengen Takt veranlasse er den Schüler die Noten in gleicher Länge auszuhalten und suche so bey ihm das Gefühl für Rhythmus im Voraus zu erwecken.
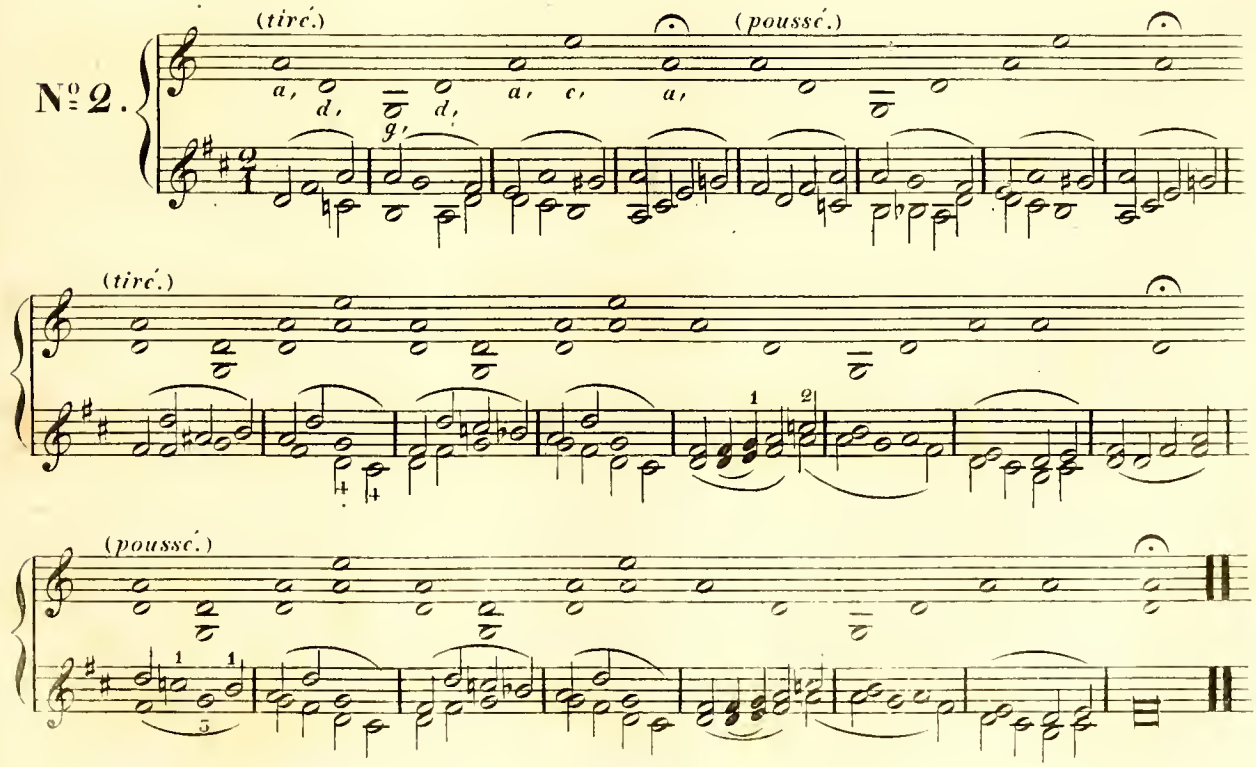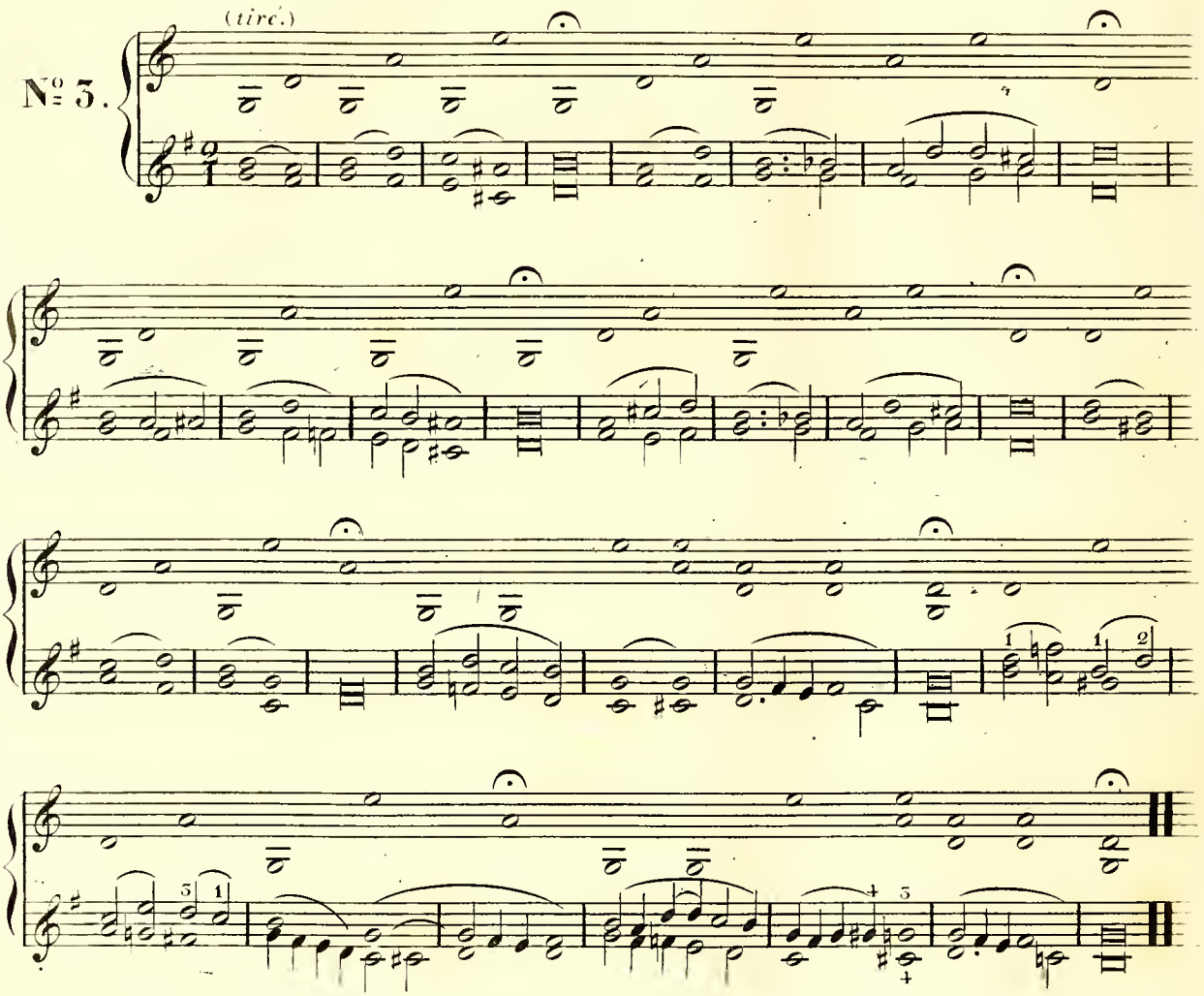




Da in vorstehender Übung nur auf den zwey höchsten Saiten zu spielen war, so konnte der Elbogen unbeweglich in seiner Lage bleiben. Bey der folgenden Übung aber, wo auch die zwei tiefsten Saiten anzustreichen sind, geht diess nicht mehr an. Der Elbogen wird daher bey der zweiten Note, dem *d*, ein wenig gehoben, bey der dritten Note, dem *g*, noch mehr und senkt sich dann stufenweis zu dem *a*, und *c*, wieder herab. Doch darf er sich weder nach vorn, noch zurück bewegen, weil sonst die Striche nicht gerade bleiben würden; auch muss er nur so viel gehoben werden, als durchaus nöthig ist um die tiefen Saiten erreichen zu können. Die Violine darf dabey nicht stärker nach der rechten Seite, dem Bogen entgegen geneigt werden, sondern muss immer unbeweglich in ihrer Lage bleiben, es mag auf den tiefen oder hohen Saiten gespielt werden.

Bey den Doppeltönen, wo zwei Saiten zugleich anzustreichen sind, muss der Druck des Bogens auf beyde gleich stark seyn, damit die eine nicht stärker ertöne wie die andere.

N°. 2.



Bey der folgenden Übung ist eine neue Schwierigkeit zu überwinden, die des Springens von einer tiefen Saite zu einer hohen, ohne dass die dazwischen liegende oder liegenden ertönen. Es geschieht diess im Augenblick des Bogenwechsels durch schnelles Senken des Elbogens, doch so, dass der Bogen sich dabey nicht von den Saiten erhebt. Das Springen von einer hohen Saite zu einer tiefen geschieht auf gleiche Weise durch schnelles Erheben des Elbogens.



Hat der Schüler die kurzen Striche mit dem obern Drittheil des Bogens gerade und bey unbeweglichem Hinterarm zu machen gelernt, so versuche er sich nun an den Strichen mit ganzem Bogen.

Diese sind ohne Mitbewegung des Hinterarms nicht zu machen. Man beginne mit dem Hinaufstrich. Ist das erste Drittheil des Bogens bey ruhigem Hinterarm hinaufgeschoben, so muss dieser bey der Fortsetzung des Striches nun nachfolgen, wobey der Elbogen nach vorn, die Hand aber

in der frühern Richtung nach den Saiten zu fortbewegt wird. Ist so der Frosch, bey immer paralleler Richtung des Bogens mit dem Stege, bis an die Saiten gekommen, so wird auf entgegengesetzte Weise der Herabstrich gemacht. Der Hinterarm senkt sich nämlich bis zu der frühern Lage und bleibt dann unbeweglich stehen, während das letzte Drittheil des Bogens herabgezogen wird.

Was früher über die Beweglichkeit des Bogens zwischen dem Daumen und dem Mittelfinger gesagt worden ist, findet bey diesen langen Strichen natürlich noch mehr Anwendung wie bey den bisherigen kurzen. Nähert sich daher der Frosch den Saiten, so lasse man die Kuppe des kleinen Fingers immer weiter über die Stange hinaustreten; wird der Bogen aber zur Spitze herabgezogen, so ziehe sich der kleine Finger nach und nach bis vor die Stange zurück. *)

Zum Einüben dieser Striche mit ganzem Bogen wiederhole der Schüler die drei ersten Nummern der Übungen nun so lange, bis es ihm gelingt, auch bey diesen langen Strichen einen guten Ton hervorzubringen.

Was früher über die gleiche Dauer der Noten und über die, noch einmal so lange der, mit dem Ruhezeichen versehenen gesagt ist, gilt auch bey dieser Wiederholung, nur müssen die Übungen jetzt bey langen Strichen langsamer wie früher gespielt werden.

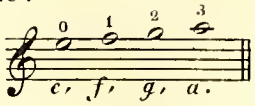
Zu dem folgenden Abschnitt darf nicht eher fortgeschritten werden, als bis der Schüler so viel Herrschaft über den Bogen gewonnen hat, dass sich seine Aufmerksamkeit nun, ohne Nachtheil für den Strich, ganz den Fingern der linken Hand zuwenden kann.

*

Vierter Abschnitt.

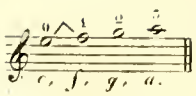
Von der Bewegung der Finger der linken Hand.

Es ist früher schon erinnert worden, dass der Theil der Hand, wo sich der kleine Finger befindet, dem Griffbret möglichst genähert, der Ballen und das Handgelenk aber vom Halse der Geige entfernt gehalten werden muss. Den Zeigefinger ziehe man nun ein wenig zurück und setze dann nach einander die drei ersten Finger mit gekrümmten Gelenken und mit dem fleischigem Theil der Fingerkuppe fest auf die *E*-Saite, nachdem man diese vorher leer angestrichen hat. Dadurch erhält man folgende vier Töne:
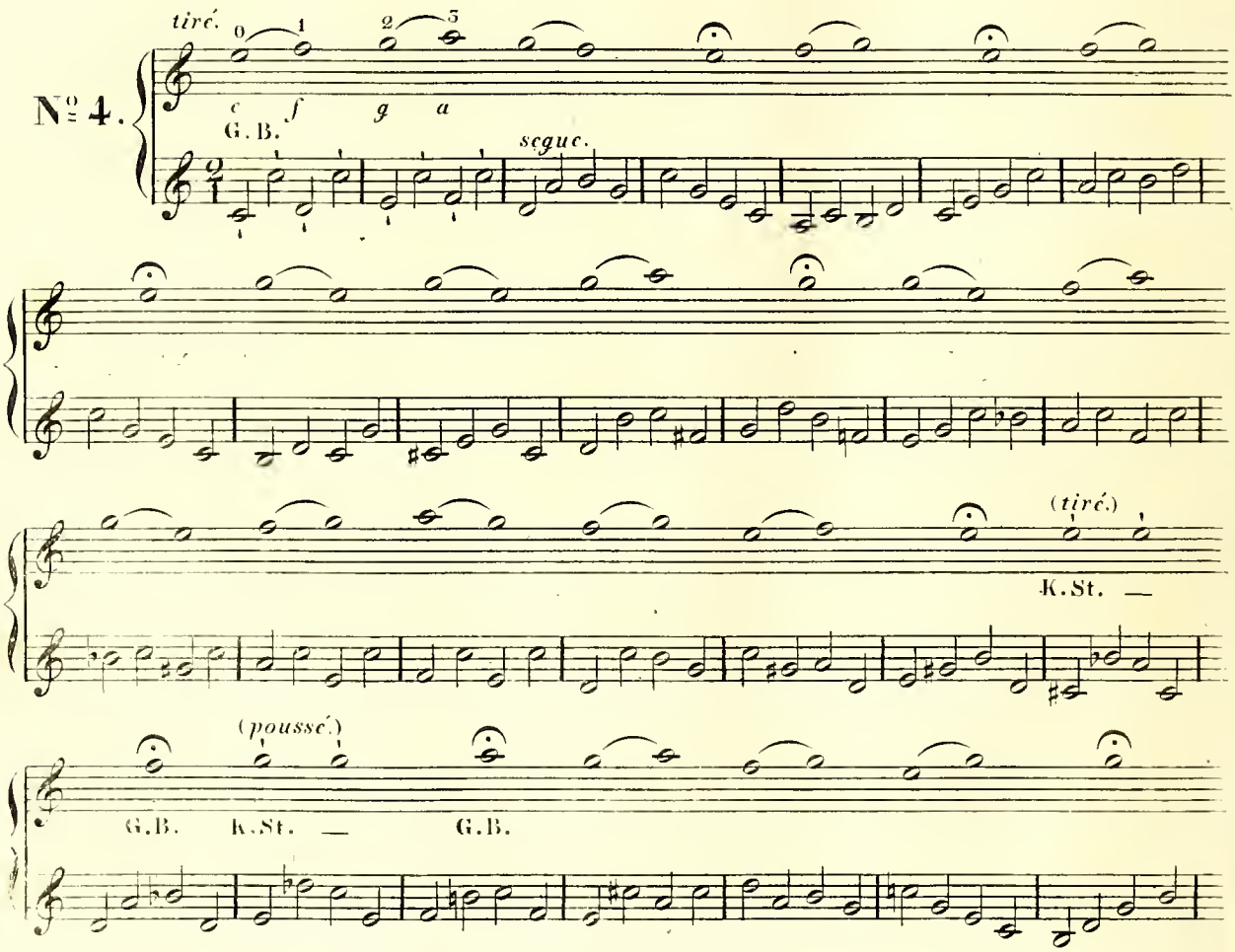


Um aber für die drei letzten den rechten Platz auf dem Griffbret finden zu können, muss der Schüler vorher noch wissen, dass der Raum zwischen den sieben, ihm bekannten Tönen: *c, d, e, f, g, a, h* nicht bey allen gleich gross ist, sondern dass es zwei Zwischenräume giebt, die nur halb so gross wie die übrigen sind, nämlich die zwischen *e*—*f* und *h*—*c*.

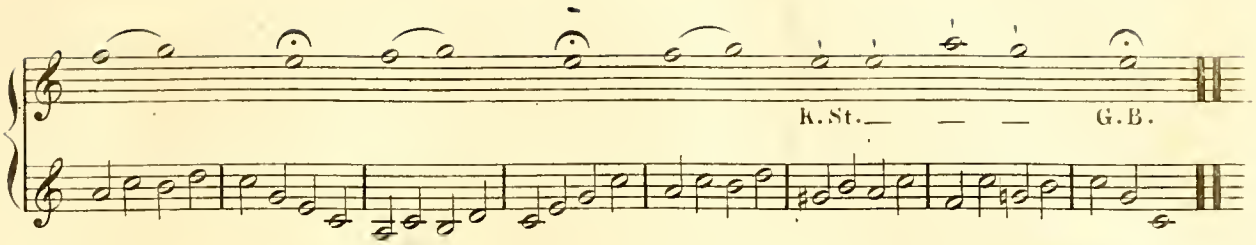
*) Es wird nöthig seyn, dass der Lehrer bey den ersten schwierigen Versuchen des ganzen Striches den Arm des Schülers führe und dabey Sorge trage, dass die Striche in ihrer ganzen Länge gerade werden und der Ellbogen sich nicht zu weit vom Körper entferne.

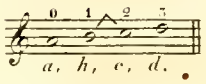
Bey den vier, vom Schüler nun zuerst zu spielenden Tönen der *E*-Saite 

liegen daher die beyden ersten, *c* und *f*, sehr nahe nebeneinander, die folgenden aber in einer noch einmal so weiten Entfernung. Das *f* muss daher ganz nahe am Sattel, das *g* vom *f* aber noch einmal so weit entfernt und das *a* in eben solcher Entfernung vom *g* gegriffen werden.

Hat der Schüler mit Hülfe des Lehrers und von seinem Gehör geleitet die, zur reinen Intonation erforderlichen Plätze für die drei Finger aufgefunden, so spiele er, vom Lehrer begleitet, die folgende Übung. Er nehme dazu ganze Bogenstriche, schleife aber die durch Bogen ⁀ verbundenen zwei Noten jedesmal in einen Strich zusammen. Dabey ist eine gleiche Eintheilung des Bogens zu beobachten, so, dass jede der beyden Noten die Hälfte des Bogens erhält. Die mit K. St. — bezeichneten Noten sollen mit kurzen Bogenstrichen gespielt werden, und zwar die beyden *c*, weil der Bogen im vorhergehenden Ton bis zum Frosch hinaufgeschoben ist, mit dem u n t e r n Drittheil, die beyden *g*, aber, weil er bey dem *f*, wieder bis zur Spitze herabgezogen ist, mit dem o b e r n Drittheil des Bogens.
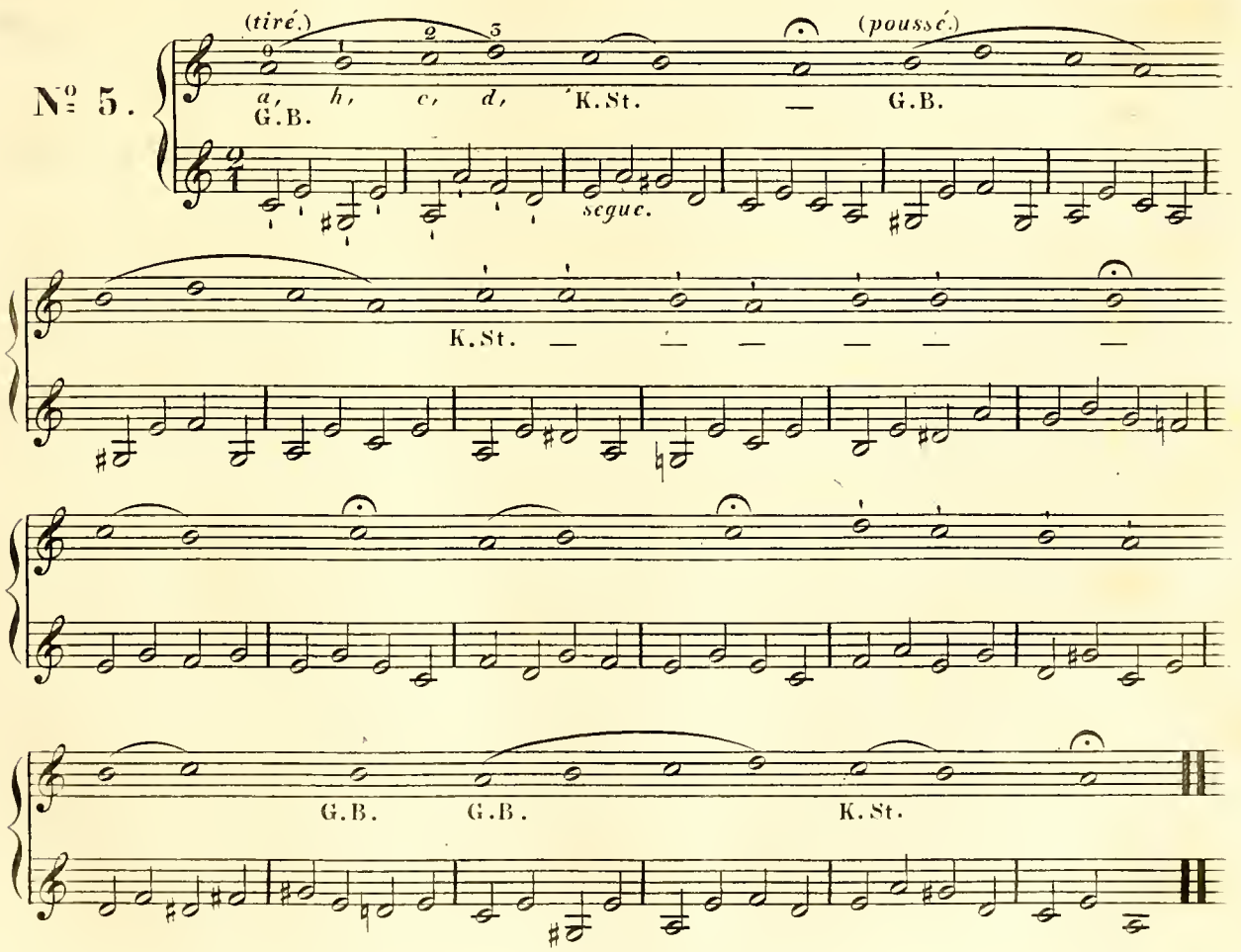




Auf der *A*- Saite ist der kleine Raum zwischen dem *h* und *c*.  Der erste
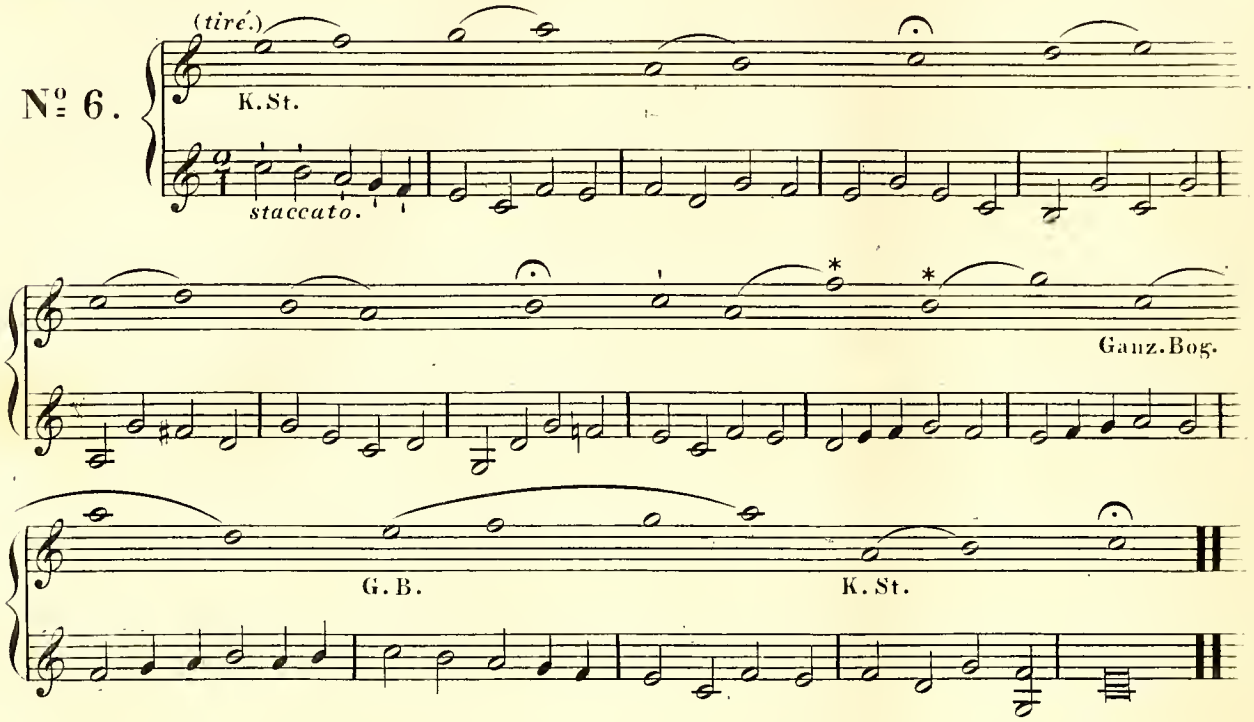
Finger wird daher entfernt vom Sattel, der zweite aber ganz nahe an den ersten und der dritte vom zweiten wieder entfernter gesetzt. Hat der Schüler diess zu treffen gelernt, so spiele er die folgende Übung. Die vier ersten Noten binde er in einen langen Strich zusammen; zu den beyden folgenden nehme er aber nur ein Drittheil des Bogens und so fort; bey vier Noten ganze, bey zwei oder einzelnen Noten kurze Striche, letztere mit unbeweglichem Hinterarm.

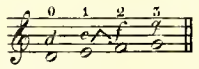
N°. 5.

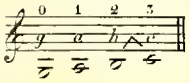


Bey der folgenden Übung auf beyden Saiten hat der Schüler hauptsächlich auf den verschiedenen Standpunkt des ersten Fingers zu achten, der, wie er weiss, auf der *E*-Saite dicht an den Sattel, auf der *A*-Saite aber davon entfernt, gesetzt wird. Bey * * folgen diese verschiedenen Griffe gleich aufeinander.

N°. 6.

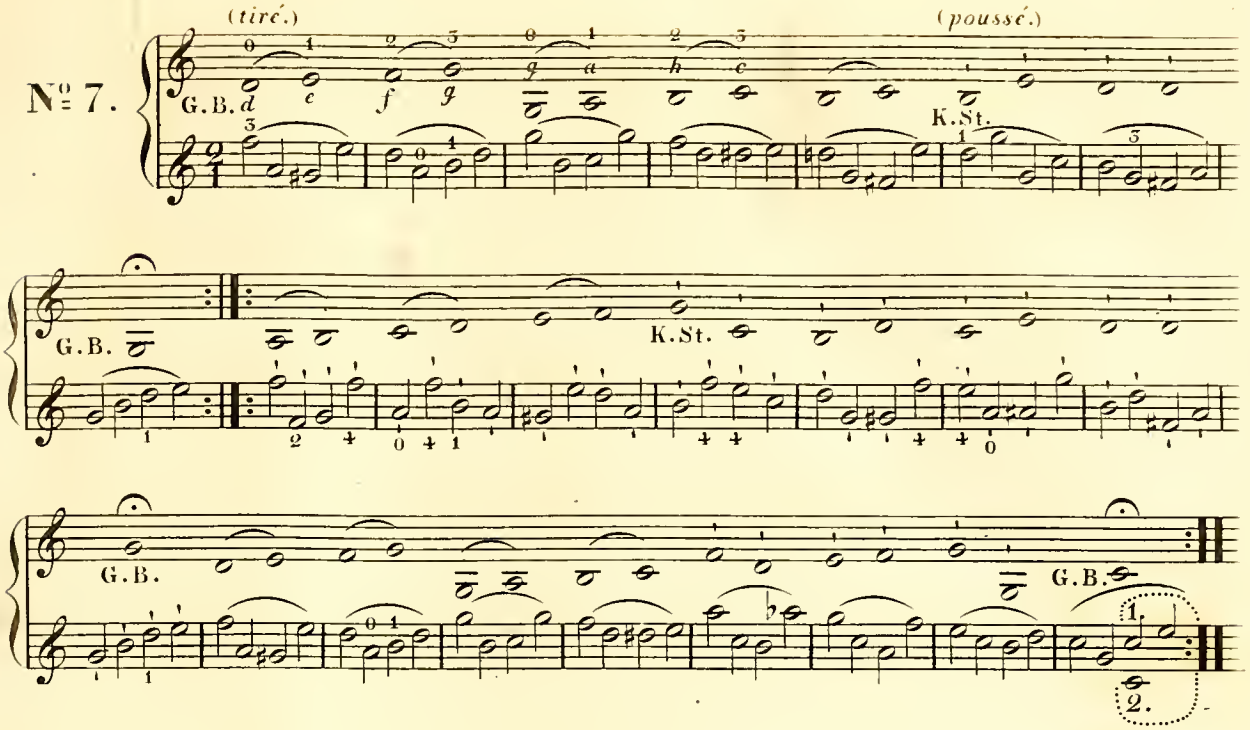


Auf der *D*-Saite befindet sich der kleine Raum *c* – *f* ebenfalls zwischen dem ersten und zweiten Finger:  folglich sind die Griffe ganz so wie auf der *A*-Saite und brauchen daher nicht erst allein geübt zu werden.

Auf der *G*-Saite ist der kleine Raum *h* – *c* aber zwischen dem zweiten und dritten Finger:  der erste Finger wird daher weit von dem Sattel, der zweite entfernt von diesen, der dritte aber dicht neben den zweiten gesetzt.

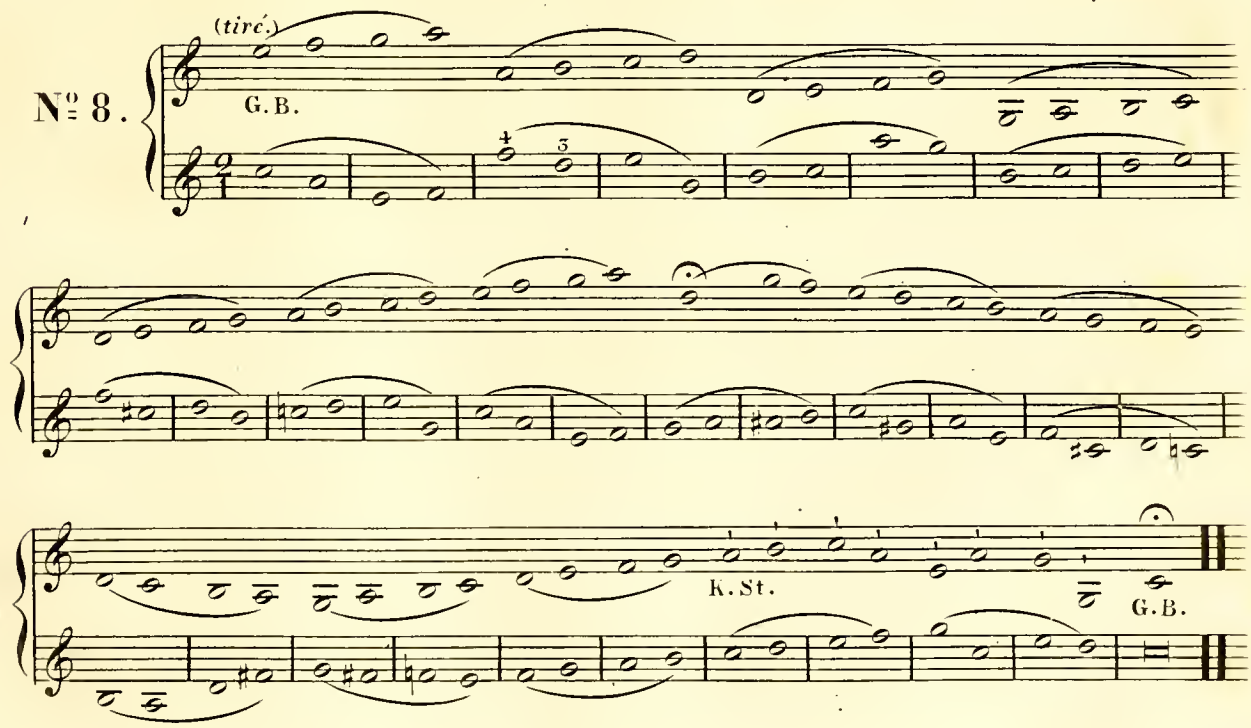
Die folgende Übung auf den beyden tiefsten Saiten beginne der Schüler mit ganzen Bogenstrichen; von da an aber, wo jede Note einen Bogenstrich erhält, nehme er kurze Striche bey unbeweglichen Hinterarm.

Die Zeichen (:‖: und :‖) welche sich in der Mitte und am Ende der folgenden Übung befinden, heissen Wiederholungs-Zeichen und deuten an, dass die Noten, welche dazwischen eingeschlossen sind, zweimal gespielt werden sollen. Hat ein solches Zeichen nur nach einer Seite Punkte, :‖ oder ‖:, so wird auch nur das, nach dieser Seite befindliche wiederholt; hat es deren auf beyden Seiten, :‖: so wird sowohl das Vorstehende wie Nachfolgende zweimal gespielt.
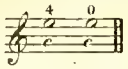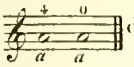


N° 7.
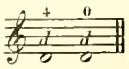
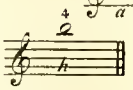
Die nun folgende Übung auf allen vier Saiten wird bis auf die letzten, kurz abgestossenen Noten, durchgängig mit ganzen Bogenstrichen gespielt.
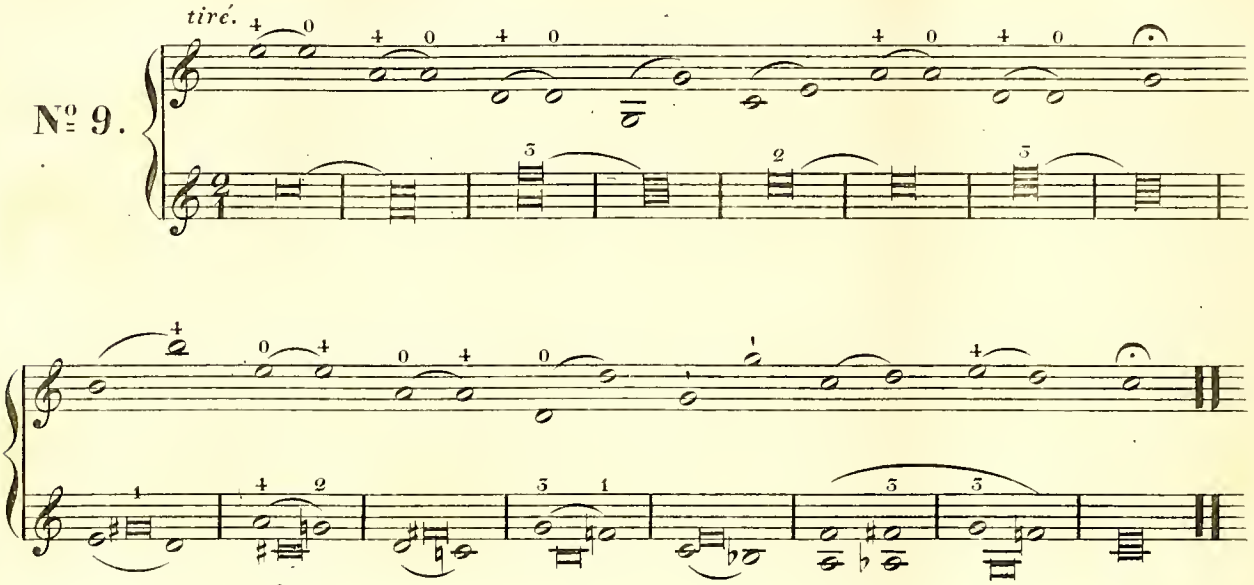


N° 8.

Um die Schwierigkeiten nicht auf einmal zu sehr zu häufen, wurde der kleine Finger bisher nicht gebraucht. Nun ist es aber Zeit, dass der Schüler auch ihn setzen und bewegen lerne. Er muss, so wie die andern Finger, in beyden Gelenken gekrümmt, von oben herab auf die Saiten fallen und darf nie flach aufliegen, selbst nicht auf der *G*-Saite.

Zuerst lerne der Schüler das *c* der *A*-Saite nehmen, dass es dem leer angestrichenen *c* ganz gleich klingt:  dann auf gleiche Weise das *a* der *D*-Saite:  das *d* der *G*-Saite:

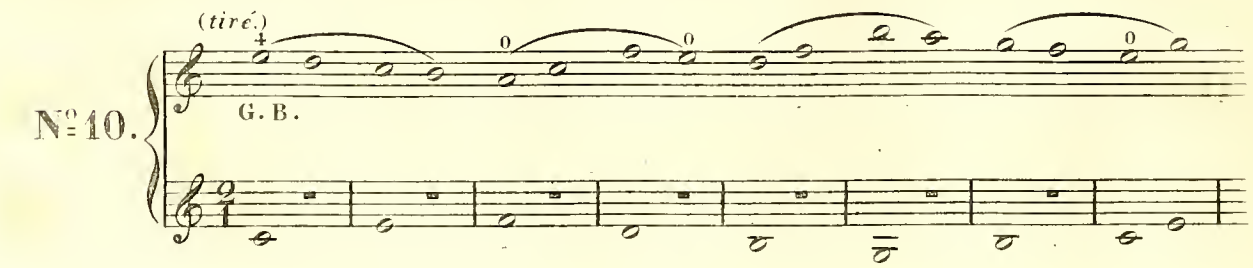
 und zuletzt das *h* der *E*-Saite: 
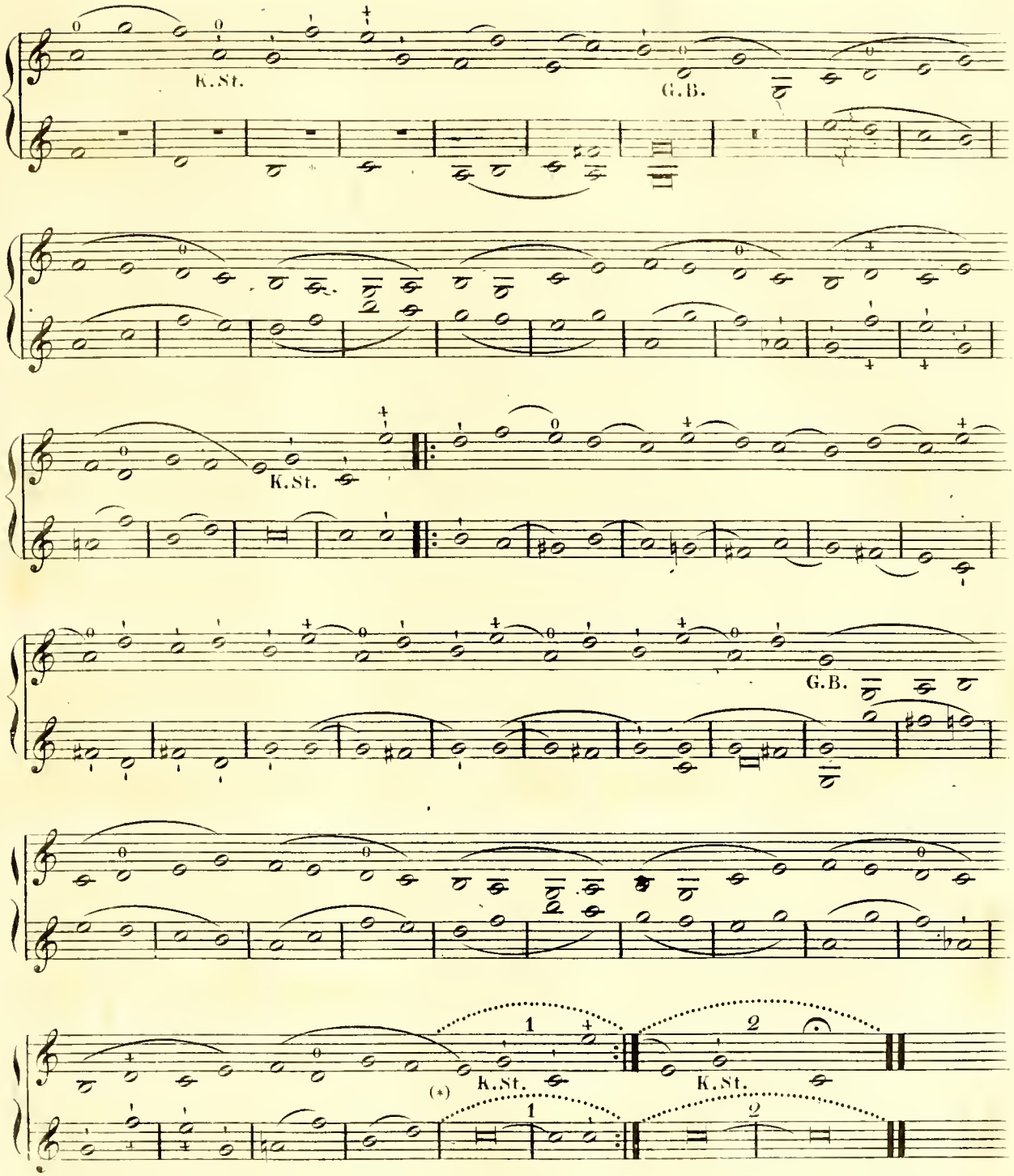
Dann spiele er zur Befestigung dieser Griffe die folgende Übung mit kurzen Bogenstrichen.
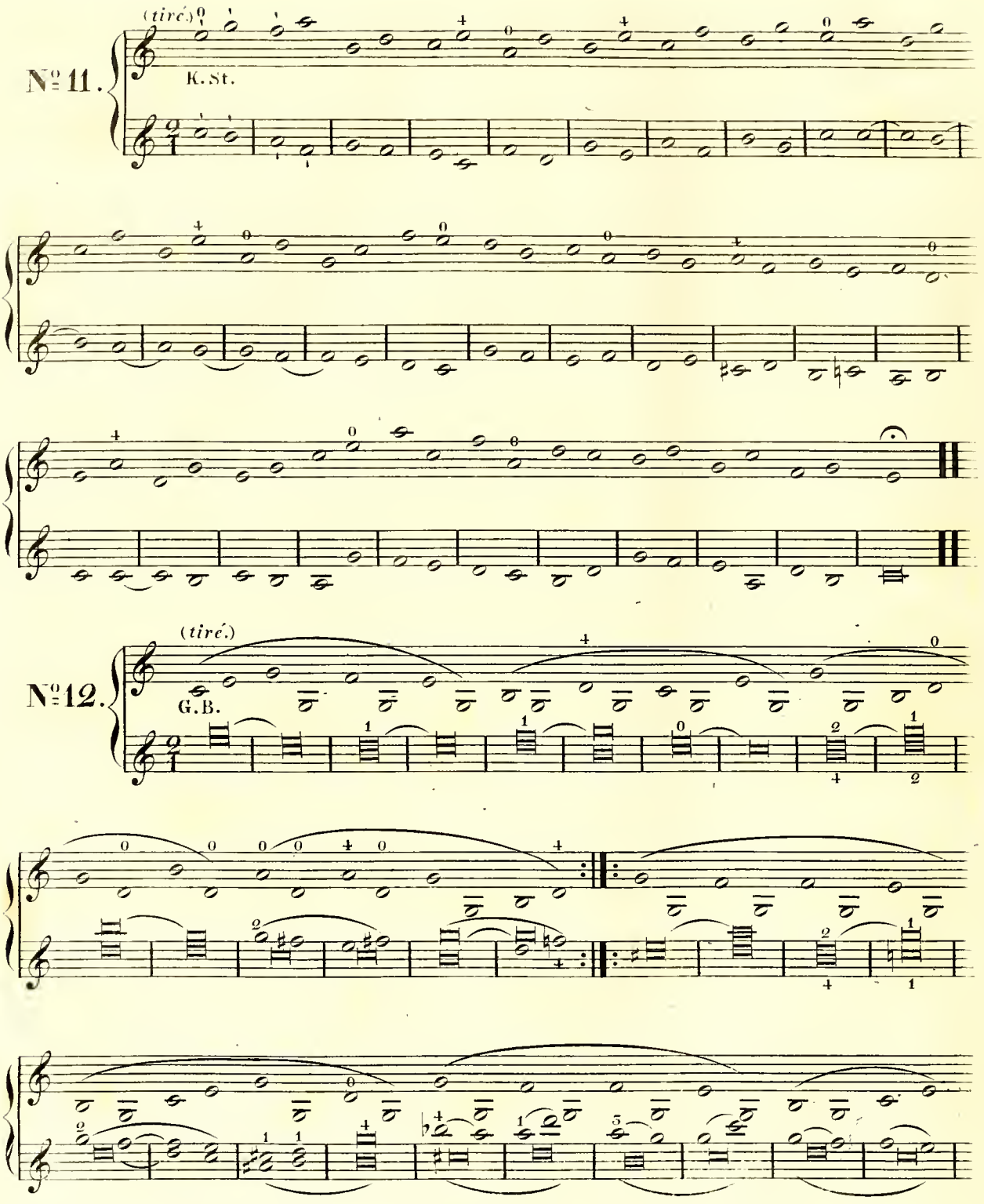


Auf gleiche Weise wie in der vorstehenden Übung findet der Schüler es nun auch in den drei folgenden für alle vier Finger auf allen vier Saiten, jedesmal bezeichnet, ob für den Ton der leeren Saite, diese oder der vierte Finger auf der tiefern zu nehmen ist.
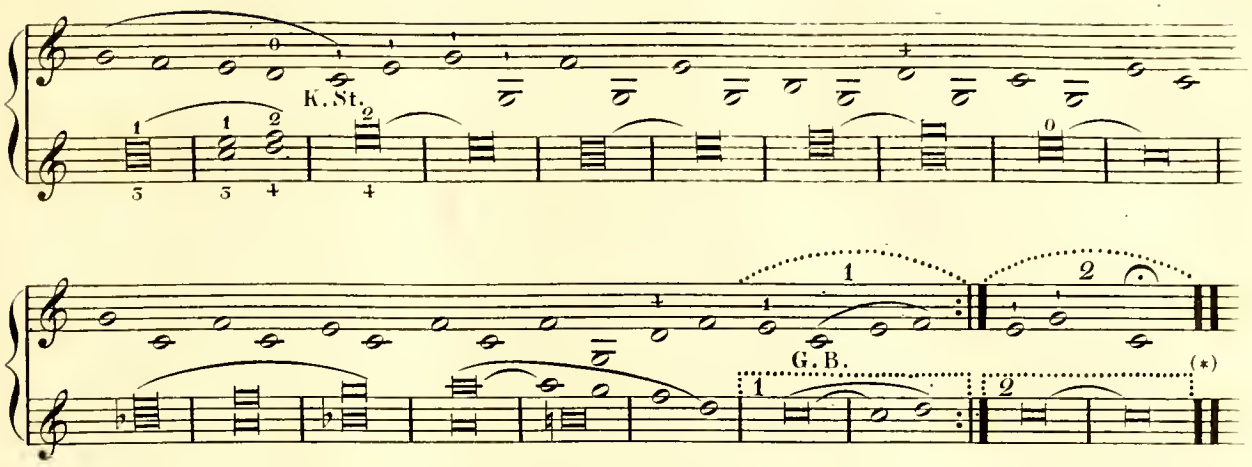
Die langen und kurzen Striche sind, wie bisher, durch G.B. und K. St. angezeigt.





*) Die, mit 1. bezeichneten vier Noten werden das erstemal, die, bey 2. mit Weglassung der ersten, bey der Wiederholung des Theils gespielt.

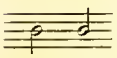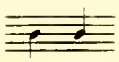
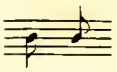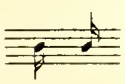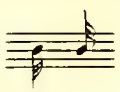
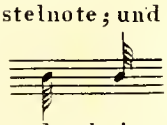

(tiré)
K.St.
№ 11.
(tiré.)
G.B.
№ 12.



Fünfter Abschnitt.

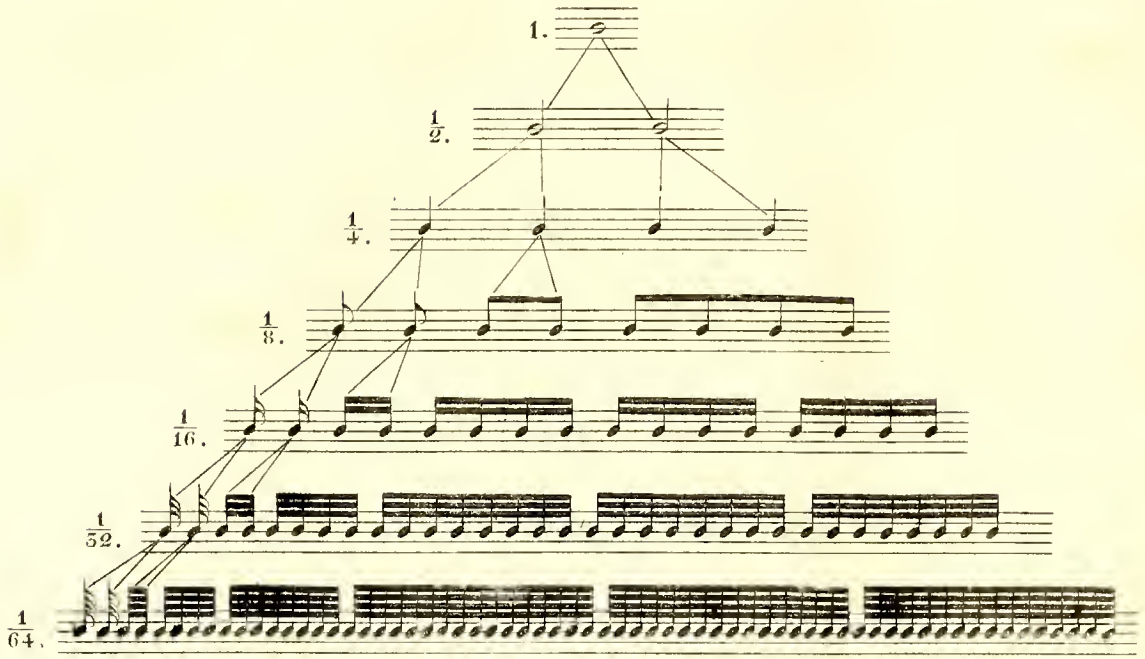
Von der Gestalt und Dauer der Noten und den Pausen.

Der Schüler kannte die Noten bisher nur im Bezug auf den Platz, den sie auf dem Notenplan einnehmen und der ihre Tonhöhe bestimmt; nun muss er sich auch mit der verschiedenen Gestalt derselben wodurch ihre Zeitdauer bestimmt wird, bekannt machen.

Die ihm, aus den Übungen her, bekannte Note:  ist eine ganze Note. Ein Strich an ihrer Seite:  macht sie zur halben Note; der Kopf ausgefüllt, nebst dem Striche:  zur Viertelnote; an diesen ein Häckchen gehängt:  zur Achtelnote; mit zwei Häckchen:  zur Sechzehntelnote; mit drei Häckchen:  zur Zweiunddreissigstelnote; und mit vier Häckchen:  zur Vierundsechzigstelnote.

*) Bevor der Lehrer nun zu dem fünften Abschnitt übergeht, lasse er den Schüler die vorstehenden Übungen und besonders die drei letzten so lange spielen, bis dieser für jeden, darin vorkommenden Ton sowohl den rechten Griff, als auch den, zur reinen Intonation erforderlichen Platz sogleich zu finden weiss. In dem Maasse wie der Schüler dann an Fertigkeit der linken Hand und an Gewandtheit in der Bogenführung zunimmt, können die Übungen nach und nach auch etwas schneller genommen werden, doch nur so viel auf einmal, dass er sie fortwährend ohne Stocken im strengen Zeitmaass abspielen kann.
Der Lehrer achte sorgfältig darauf, dass der Schüler von der rechten Haltung der Geige, des Bogens und des

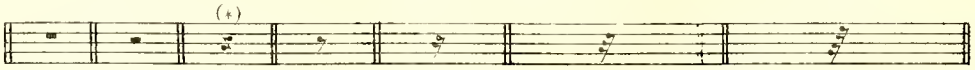
Um ihre Dauer, die eine mit der andern verglichen, kennen zu lernen, diene die folgende Tabelle.



Man sieht daraus, dass zur Dauer einer ganzen Note zwei halbe, vier Viertel, acht Achtel u. s. w. gehören und dass daher die halben Noten noch einmal so schnell wie die ganzen, die Viertelnoten noch einmal so schnell wie die halben Noten und so alle folgenden Notengattungen in immer verdoppelter Geschwindigkeit gespielt werden müssen, damit zuletzt 64 Vierundsechzigstelnoten in ihrer Folge nicht länger dauern als eine ganze Note.

In alter Musik findet man noch Noten anderer Gestalt und Geltung, wovon aber nur die, zwei unserer ganzen Noten dauernde:  zuweilen noch in moderner Musik vorkommt.

Soll statt der Töne ein Schweigen eintreten, so ist dies durch Zeichen angedeutet, welche man Pausen nennt. Es giebt deren für die Dauer einer jeden Notengattung, nämlich:



ganze, halbe, Viertel- Achtel- Sechzehntel- Zweiunddreissigstel- und Vierundsechzigstel- Pausen.

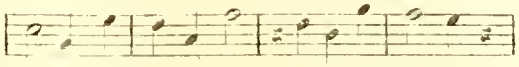
Körpers keinen Augenblick abweiche und sich nicht etwa üblen Angewohnheiten ergebe, wie z. B. dem Sinkenlassen der Geige, dem Hinaufziehen der Schultern, dem Verzerren des Gesichtes, dem Schnauben oder hörbaren Athemholen und dergleichen.

*) Bey den Franzosen hat die Viertelpause die Gestalt einer umgekehrten Achtelpause .

Sechster Abschnitt.

Vom Takte, von den Taktarten und dem Zeitmaasse.

Um die Übersicht so verschiedenartiger Noten und Pausen zu erleichtern, sind die Musikstücke in Takte abgetheilt. So nennt man nämlich die Groppen von Noten, mit und ohne Pausen, die von zwei senkrecht durch die Linien gezogenen Strichen (Taktstriche genannt,) eingeschlossen sind.



Die Anzahl der Takttheile zwischen diesen Strichen ist zu Anfang eines jeden Musikstückes durch die Vorzeichnung der Taktart im Voraus bestimmt: sie bleibt dann durch alle Takte des Musikstückes (oder bis dahin, wo wieder eine neue Taktart vorgezeichnet ist,) stets dieselbe. Es ist daher auch die Zeitdauer von einem Taktstriche zu dem andern, es mögen viele oder wenige Taktglieder (Noten und Pausen,) dazwischen stehen, durchgängig dieselbe.

Es giebt gerade und ungerade Taktarten. Gerade sind solche, die sich in zwei gleiche Theile, ungerade, die sich in drei gleiche Theile zerlegen lassen.

Sie sind entweder einfach oder zusammengesetzt.

Gerade, einfache Taktarten sind: der Viervierteltakt, der auf folgende Weise vorgezeichnet wird:



Der Zweivierteltakt . . . . .  und der Allabrevetakt:  oder 

ungerade, einfache: und gerade zusammengesetzte:

Der Dreizweiteltakt . . . . .  der Sechsachteltakt . . . . . 

der Dreivierteltakt . . . . .  der Sechsvierteltakt . . . . . 

der Dreiachteltakt . . . . .  der Zwölfachteltakt . . . . . 

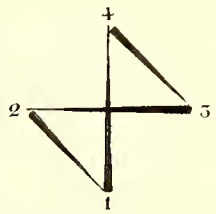
und der ungerade zusammengesetzte Neunachteltakt



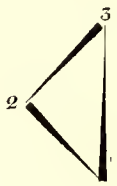
Die Takttheile dieser verschiedenen Taktarten, ihrer Zeitdauer nach, so vorzutragen, dass ein jedes einzelne die ihm zukommende Länge und dadurch ein Takt genau dieselbe Zeitdauer wie der andere erhält, heisst im Takte spielen und ist das, was der Schüler nun zunächst lernen muss.

Der Lehrer kann ihm diess sehr erleichtern und ihm zugleich die deutlichste Übersicht der Eintheilung der verschiedenen Taktarten verschaffen, wenn er ihn vorher das Taktiren oder Taktschlagen lehrt. Es besteht diess in einem sichtbaren (, nicht hörbarem) Bezeichnen der Takttheile durch eine Bewegung der ausgestreckten, rechten Hand, die die Luft (, etwa in der Länge eines Fusses) schnell durchschneidet und dann so lange in Ruhe verweilt, bis der folgende Taktschlag zu geben ist. Dass diese Taktschläge in ganz gleichen Zeiträumen auf einander folgen müssen, braucht wohl kaum erinnert zu werden.

Sind vier Takttheile zu bezeichnen, so wird der erste Taktschlag von oben herab, der zweite nach der linken Seite, der dritte nach der rechten Seite und der vierte nach oben gegeben. Folgende Figur wird es deutlicher machen:



Sind drei Takttheile zu bezeichnen, so geschieht es, wie folgt:

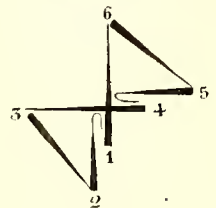


Sind nur zwei zu bezeichnen, so giebt man den ersten Taktschlag von oben herab, den zweiten hinauf:



Bey dem Viervierteltakt (C) und dem Zwölfachteltakt ($\frac{12}{8}$) sind vier Taktschläge, bey dem Dreizweitel- ($\frac{3}{2}$) Dreiviertel- ($\frac{3}{4}$) Dreiachtel- ($\frac{3}{8}$) und dem Neunachtel-Takt ($\frac{9}{8}$) drei Taktschläge und bei dem Zweiviertel- ($\frac{2}{4}$) Allabreve- (¢ oder $\frac{2}{2}$) dem Sechsviertel- ($\frac{6}{4}$) und dem Sechsachtel-Takt ($\frac{6}{8}$) zwei Taktschläge zu geben.

Geht ein Musikstück, bey welchem eine dieser beyden letzten Taktarten vorgezeichnet ist, aber sehr langsam und wird es daher nöthig die sechs Takttheile einzeln zu bezeichnen, so giebt man die zwei ersten Taktschläge abwärts, den dritten nach der linken Seite, den vierten und fünften rechts und den letzten nach oben.



Geht hingegen ein Musikstück, bey dem Viervierteil- Dreiviertel- oder Dreyachtel-Takt vorge-

zeichnet ist, sehr schnell, so giebt man bey ersterem, statt vier Schlägen nur zwei und bey den folgenden statt drei Schlägen nur einen zu Anfang eines jeden Taktes.

Um die jedesmalige Taktart eines Musikstückes fühlbarer zu machen, wird das erste Takttheil eines jeden Taktes und das, womit die zweite Hälfte desselben beginnt, vom Spieler etwas stärker wie die andern herausgehoben; man nennt sie daher schwere (oder gute,) die andern aber leichte (oder schlechte) Takttheile. Beym Viervierteltakt ist also das erste Viertel schwer, das zweite leicht, das dritte schwer und das vierte leicht; beym Zweivierteltakt das erste schwer, das zweite leicht; beym Dreivierteltakt ist aber nur das erste schwer, die beyden andern sind leicht, beym Sechsachteltakt das erste und vierte schwer, die übrigen leicht.

Um das Zeitmaass (italiänisch: *Tempo*) d. h. den Grad der Geschwindigkeit, in welchem ein Musikstück gespielt werden soll, zu bestimmen, dienen gewisse italiänische Kunstwörter, von denen eins über die erste Notenzeile eines jeden Musikstückes gesetzt ist. Der Schüler braucht für jetzt nur folgende kennen zu lernen: *Adagio*, sehr langsam, *Andante* mässig langsam, *Allegretto* etwas geschwind, *Allegro* geschwind und *Presto* sehr geschwind. *)

Da eine solche Bezeichnung des Zeitmaasses sehr unbestimmt ist, so konnte man das, vom Komponisten gedachte, bisher nur aus dem Charakter des Musikstücks und der, darin vorkommenden Figuren errathen. Es wurde daher häufig erst aufgefunden, nachdem das Musikstück mehreremale durchgespielt war, zuweilen auch fortwährend vergriffen. Dieser Übelstand hat die Erfindung der Metronome oder Taktmesser veranlasst, mit denen das Tempo nun auf das genaueste bestimmt werden kann. Der Mälzelsche hat die meiste Verbreitung gefunden; es ist daher seit 12 bis 15 Jahren gebräuchlich die Kompositionen neben jenen Kunstwörtern, die beybehalten worden sind, auch noch nach diesem zu bezeichnen. So heisst z. B. *Andante* ♩ 66„ *Mälzels Metronom*, es soll die Viertelbewegung des Musikstücks den Schlägen der Maschine, wenn sie auf 66„ gestellt ist, gleichkommen.

Diese Bezeichnung findet man nun auch bey den folgenden Übungsstücken. Doch muss sieder Schüler anfangs langsamer üben und darf zu dem angegebenen Tempo erst dann übergehen, wenn es ihm gelingt sie streng im Takt und rein in der Intonation heraus zu bringen.
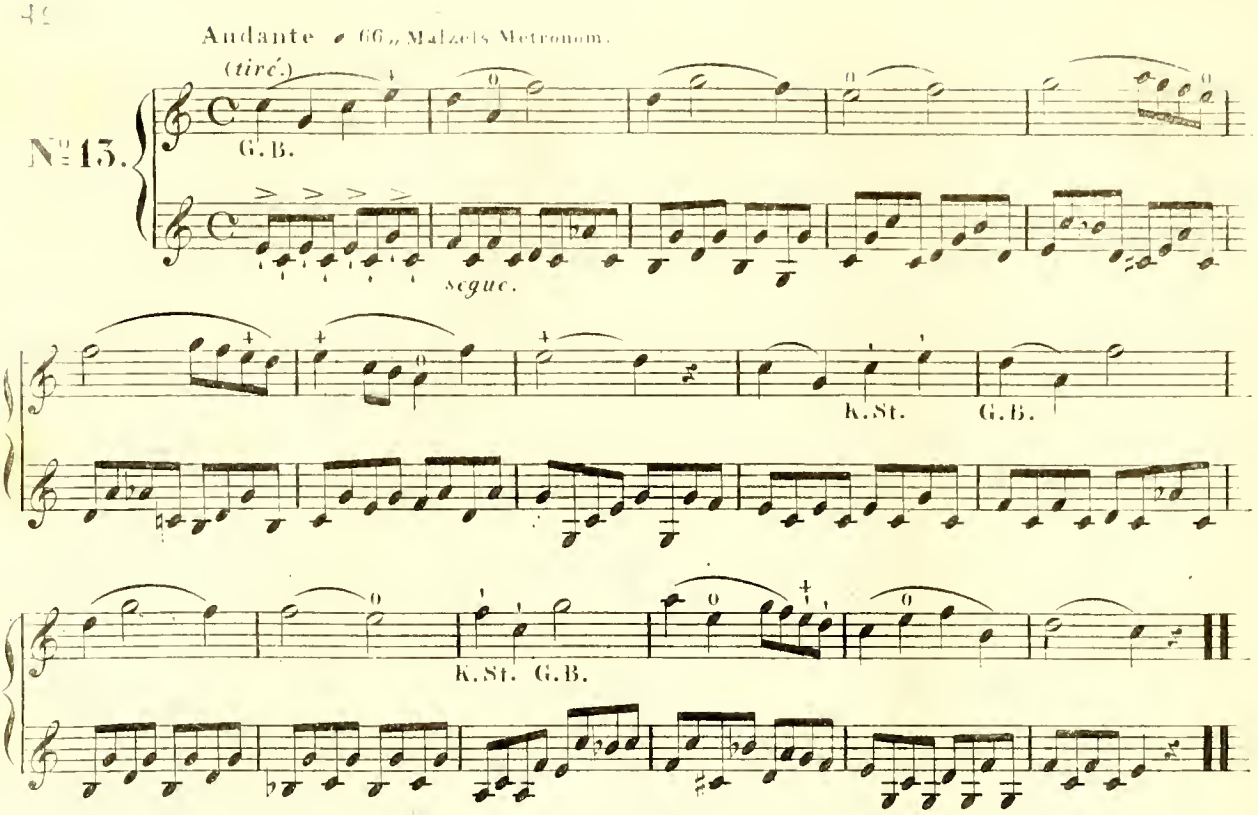
Damit nun des Schülers Taktgefühl erweckt und er an eine gleiche Zeiteintheilung der Takttheile gewöhnt werde, lasse der Lehrer ihn zu den folgenden Übungsstücken № 15 bis 18, indem er sie ihm vorspielt, den Takt auf die oben angegebene Weise schlagen und die Taktschläge laut abzählen. **) Erst dann, wenn dies ohne Fehler geht und der Schüler zugleich die schweren und leichten Takttheile zu bezeichnen weiss, darf im Spielen fortgefahren werden. ***)

---

*) Die andern zur Bezeichnung des Tempo noch gebräuchlichen Kunstwörter, so wie auch solche, die auf den Charakter des Musikstücks und die Art des Vortrags Bezug haben, wird der Schüler später kennen lernen.
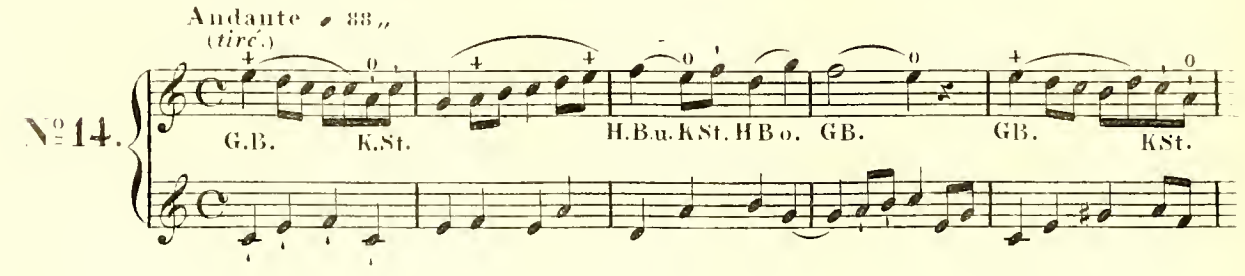
**) Wenn es Noth thut, kann dabey der Metronom zu Hülfe genommen werden.
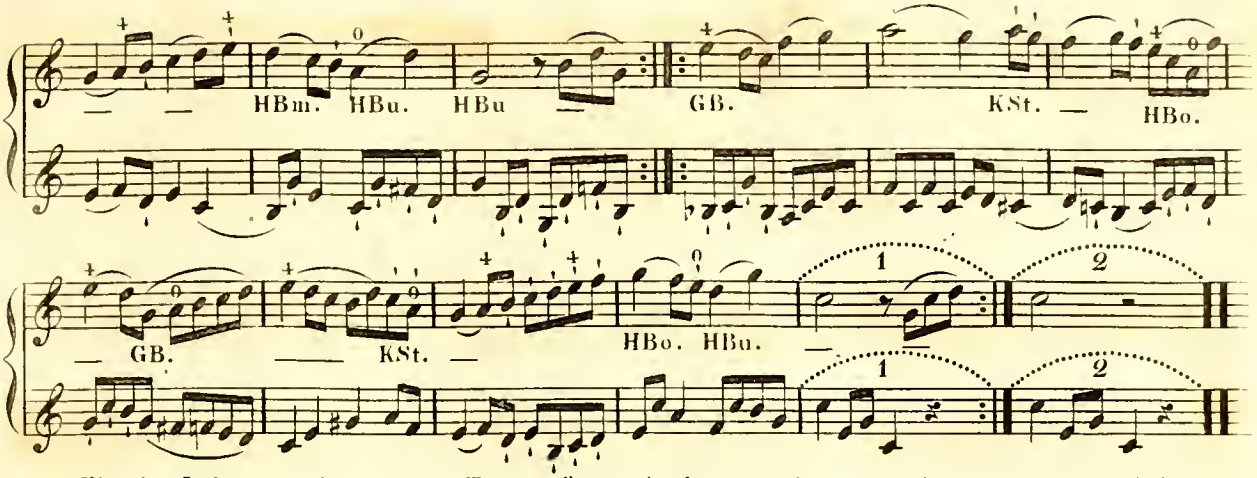
***) Der Lehrer halte den Schüler aber gleich Anfangs zur genauesten Takteintheilung an und gebe ihm nie nach. Um ihn die vier Takttheile der folgenden Übung fühlbar zu machen, markire er sie auf die bezeichnete Weise. Diess geschehe auch bey den andern Taktarten, doch nur so lange, bis der Schüler anfängt, auch ohne diese Hülfe im Takt zu spielen.
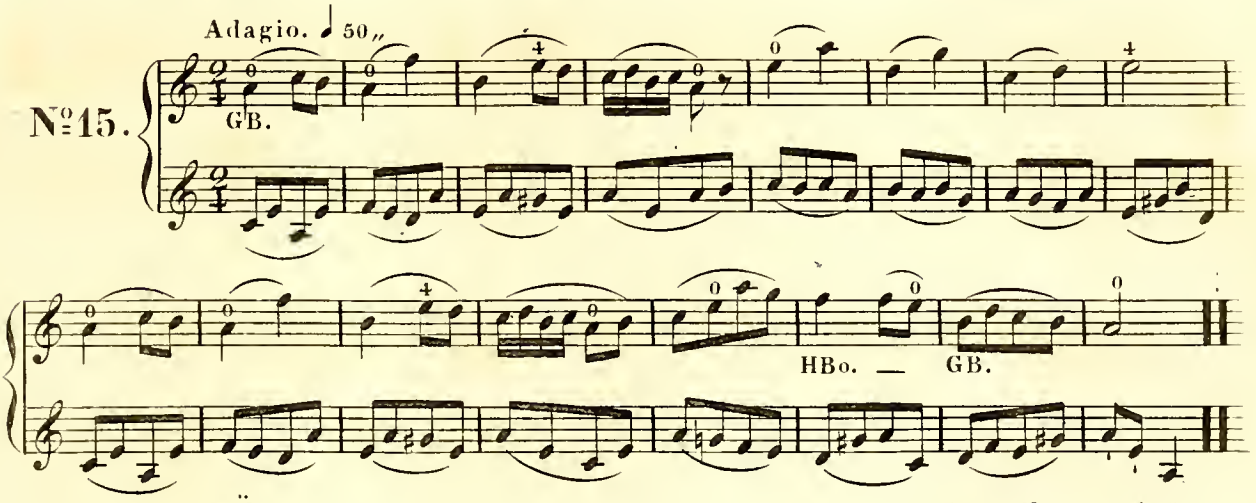


Bis hieher liess sich alles Vorkommende mit Drittheil-und ganzen Bogenstrichen spielen ; zu dem Folgenden sind nun aber Striche in allen Längen und am obern , mittlern und untern Theil des Bogens erforderlich. Es werden daher von nun an (, bis später noch eine feinere Eintheilung des Bogens gelehrt werden kann ,) ausser den ganzen Bogenstrichen (G.B.) und den kurzen oder Drittheil-Strichen (K.St.) auch noch die halben Bogenstriche und zwar die mit dem obern Theil des Bogens durch HBo., die mit dem untern Theil durch HBu. und die in der Mitte des Bogens durch HBm. angezeigt werden.

Die Regeln für die Bewegung des rechten Arms und der rechten Hand bey diesen halben Bogenstrichen sind schon in denen für die ganzen Bogenstriche enthalten ; es sey daher hier nur nochmals erinnert , dass bey Strichen mit dem obern Drittheil des Bogens der Elbogen stets in Ruhe bleibt und dass alle Striche , kurze halbe und ganze immer parallel mit dem Stege seyn müssen.





Ehe der Lehrer zu einer andern Taktart übergeht, lasse er sie vom Schüler erst wieder taktiren.



Die folgende Übung fängt mit dem Auftakt an. So nennt man eine oder mehrere Noten zu Anfang eines Musikstücks, die keinen ganzen Takt ausfüllen.

Da der Auftakt gewöhnlich aus dem leichten Takttheil besteht oder doch damit schliesst, so nimmt ihn der Violinist im Aufstrich damit er zu dem schweren Takttheil beym Anfang des folgenden Taktes den Herabstrich verwenden kann. Dieser hat nämlich durch die Nähe der Hand an den Saiten und dem, dadurch verursachten Druck des Bogens auf diselben mehr Gewicht wie der Aufstrich und es will daher die alte Regel, dass jeder Takt mit dem Herabstrich angefangen und mit dem Aufstrich beschlossen werde.

Die neuere Spielart macht jedoch häufige Abweichungen von dieser Regel nothwendig, wie der Schüler schon an der Bezeichnung der Stricharten bey den folgenden Übungen bemerken wird; deren Nothwendigkeit ihm aber später erklärt werden soll.

Da die beyden Auftaktsnoten der folgenden Übung nicht zusammengeschliffen, sondern in zwei Bogenstrichen gespielt werden sollen, so muss, um der alten Regel zu genügen, mit dem Herabstrich begonnen werden. Dann erhält die erste Note des vollen Taktes den Herabstrich und so auch die Anfangsnote jedes folgenden Taktes.

Allegretto. ♩ 92„

tiré.

N°16.

KSt. mit dem obern Drittheil des Bogens.

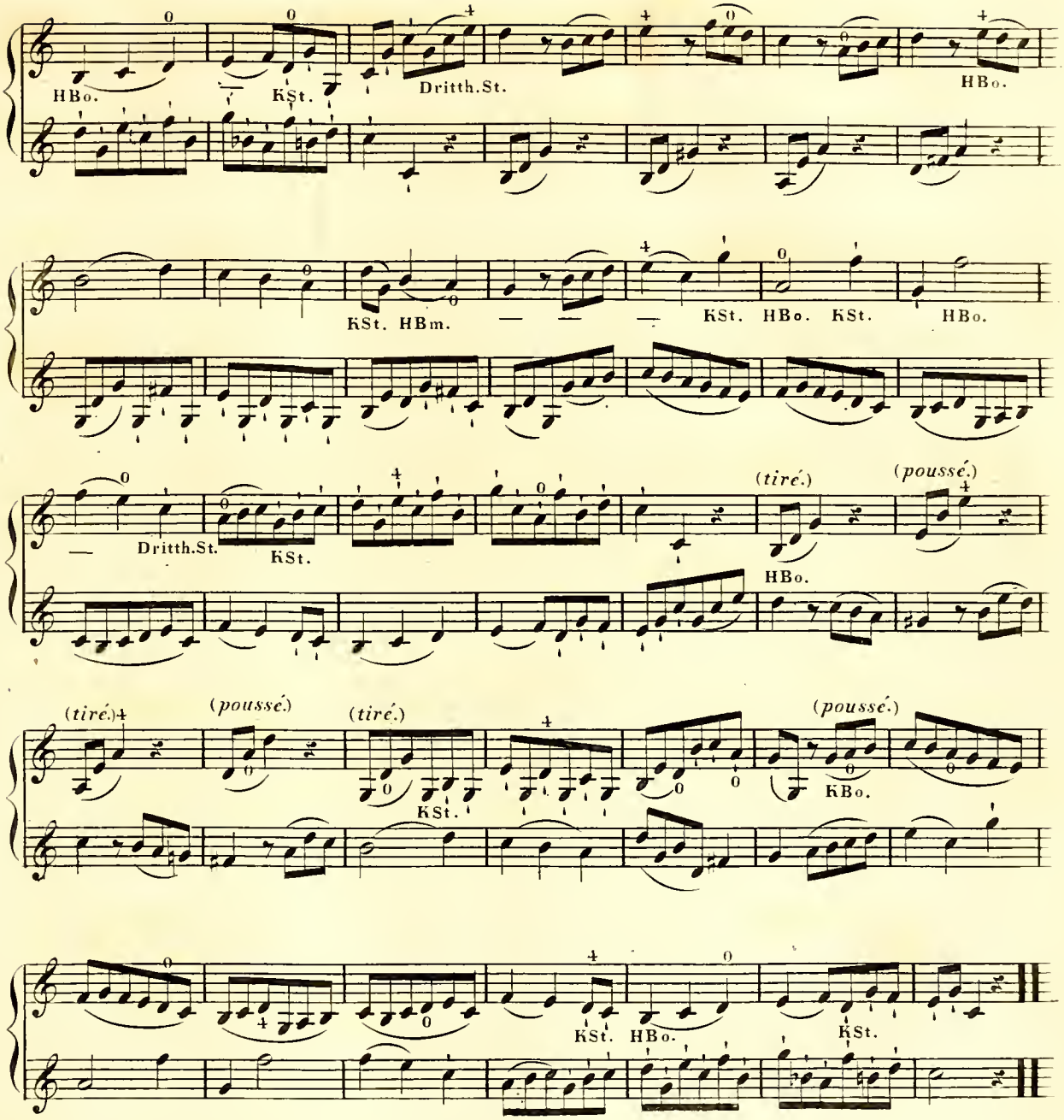
Andante. ♩ 100„

(*tiré.*)
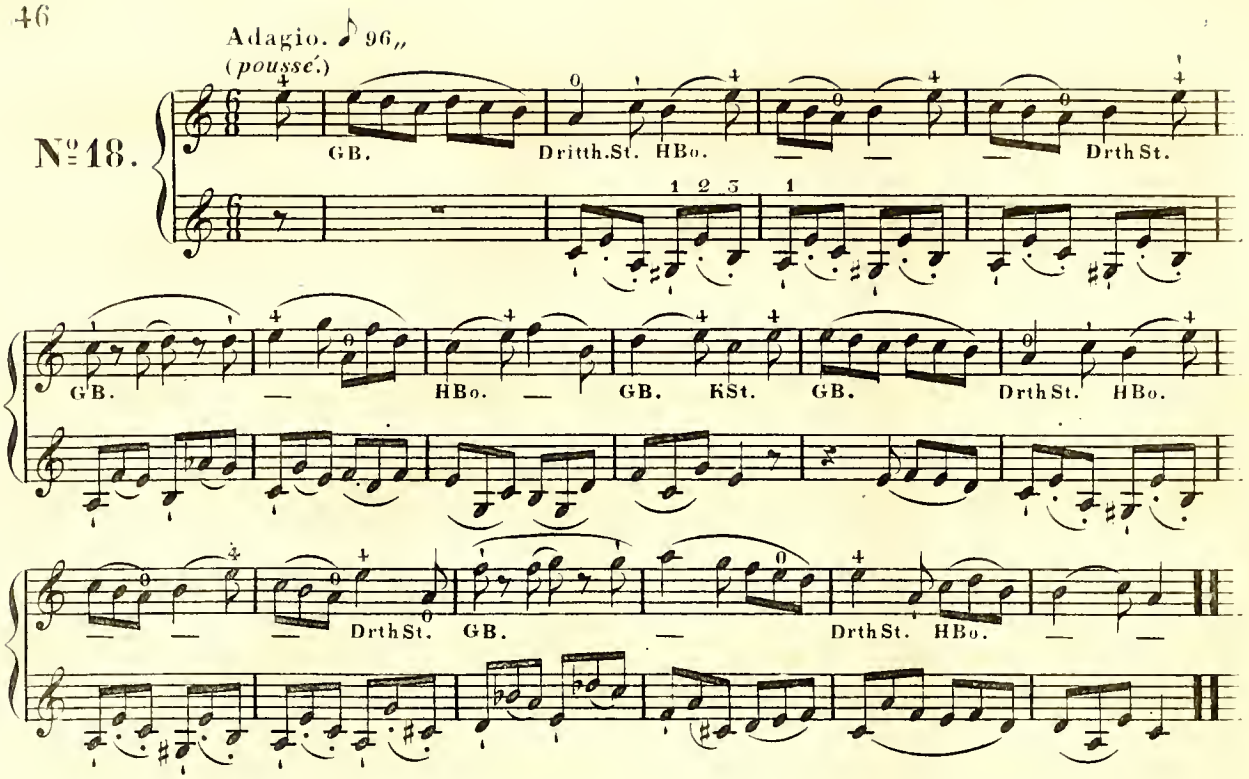
N°17.

HBo. KSt. HBo. — Dritth.St. — — — KSt.

HBo. (*tiré.*) HBo. KSt.

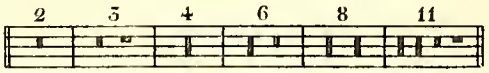


Der Auftakt in der folgenden Übung wird mit einem kurzen Aufstrich in der Nähe des Frosches gemacht, damit zu den sechs Noten des folgenden Taktes der ganze Bogen verwendet werden kann. Im 5ten und 13ten Takt wird der Bogen bey den Achtelpausen von der Saite abgehoben und in der Luft fortgeführt, damit er zu Ende des Taktes ganz verbraucht ist.

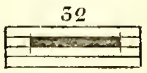


Hinsichtlich der Pausen ist hier noch nachzuholen, dass die ganze Pause  nicht nur das Schweigezeichen für die Dauer eines ganzen Taktes im Vierviertel-Takt, sondern in a l l e n Taktarten ist; dass sie daher z.B. in der vorstehenden Übung (im ersten Takt der Begleitungsstimme) nur sechs Achtel gilt, und so jedesmal das, was als Taktart vorgezeichnet ist.

Sind mehrere Takte zu pausiren, so findet man sie (in ausgeschriebenen Stimmen) zwischen zwei Taktstriche zusammengezogen und ihre Anzahl durch folgende Zeichen bestimmt:



Sind der Pausen noch mehrere, so werden sie auch wohl ganz einfach auf folgende Weise angegeben:



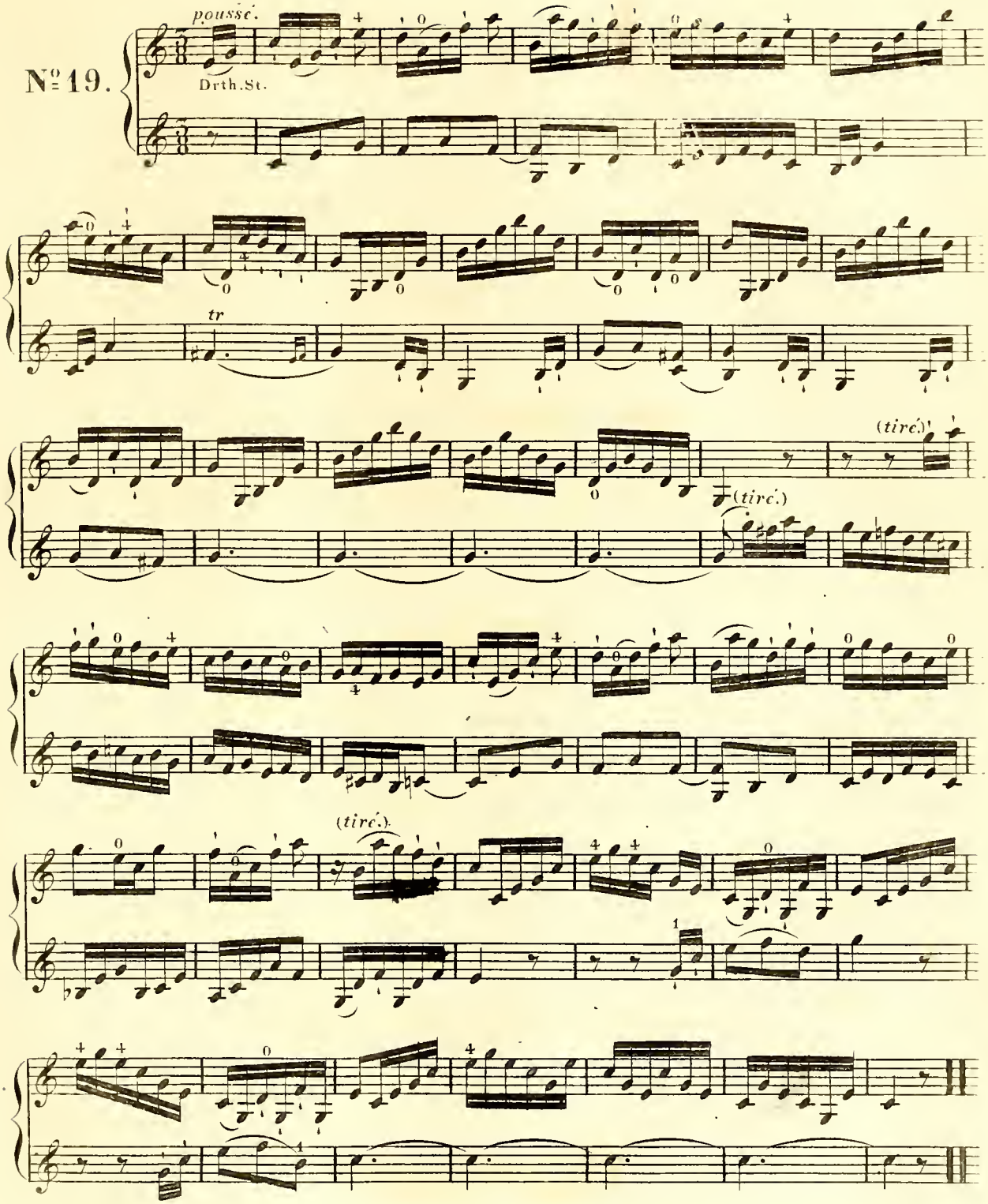
Die folgende Übung wird durchgängig bey unbeweglichem Hinterarm mit dem obern Drittheil des Bogens gespielt. Zu der Bewegung des Bogens auf zwei Saiten gebrauche der Schüler nur das Handgelenk und der Elbogen hebe und senke sich erst dann ein wenig, wenn über drei und vier Saiten zu gehen ist.

Die Bogenstriche werden nun von Übung zu Übung mannichfaltiger; es ist daher die Ausführung derselben genau so, wie sie bezeichnet sind, um so nöthiger, da, wenn auch nur einer verfehlt, die Bogenführung sogleich durch das ganze Musikstück verkehrt seyn würde.

*

Allegro. ♩. 76 „

N° 19.

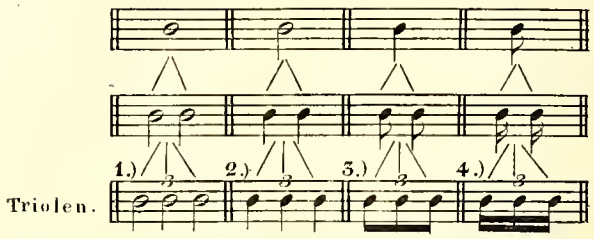


Siebenter Abschnitt.
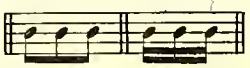
Von Triolen, Sextolen, Punkten bey Noten und Pausen, Bindungen und Synkopen.

Indem man die Achtelbewegung des Zwölfachteltakts oder Sechsachteltakts in den Viervierteloder Zweiviertel-Takt übertragen hat, ist eine Notengattung entstanden, die man Triole nennt.
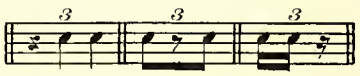
Jede beliebige Note in drei, statt zwei Theile zerlegt, giebt die Triole.
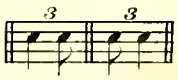


Die erste nennt man Zweiteltriole, die $2^{te}_{=}$ Viertel-, die $3^{te}_{=}$ Achtel- und die $4^{te}_{=}$ Sechzehntel-Triole. Die darüber gesetzte *3* unterscheidet sie von der Notengattung gleicher Gestalt. Bey Achtel- und Sechzentel-Triolen fehlt diese *3* aber oft, oder ist nur über die erste Triole gesetzt, weil sie schon dadurch kenntlich sind, dass drei und drei Noten durch den Hacken oder Doppelhacken zusammengezogen sind:
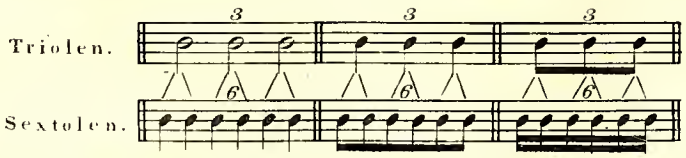


Oft steht statt einer der Noten eine Pause:
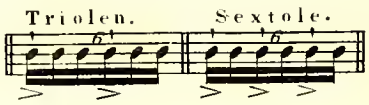


zuweilen sind auch zwei Noten in eine zusammengezogen:
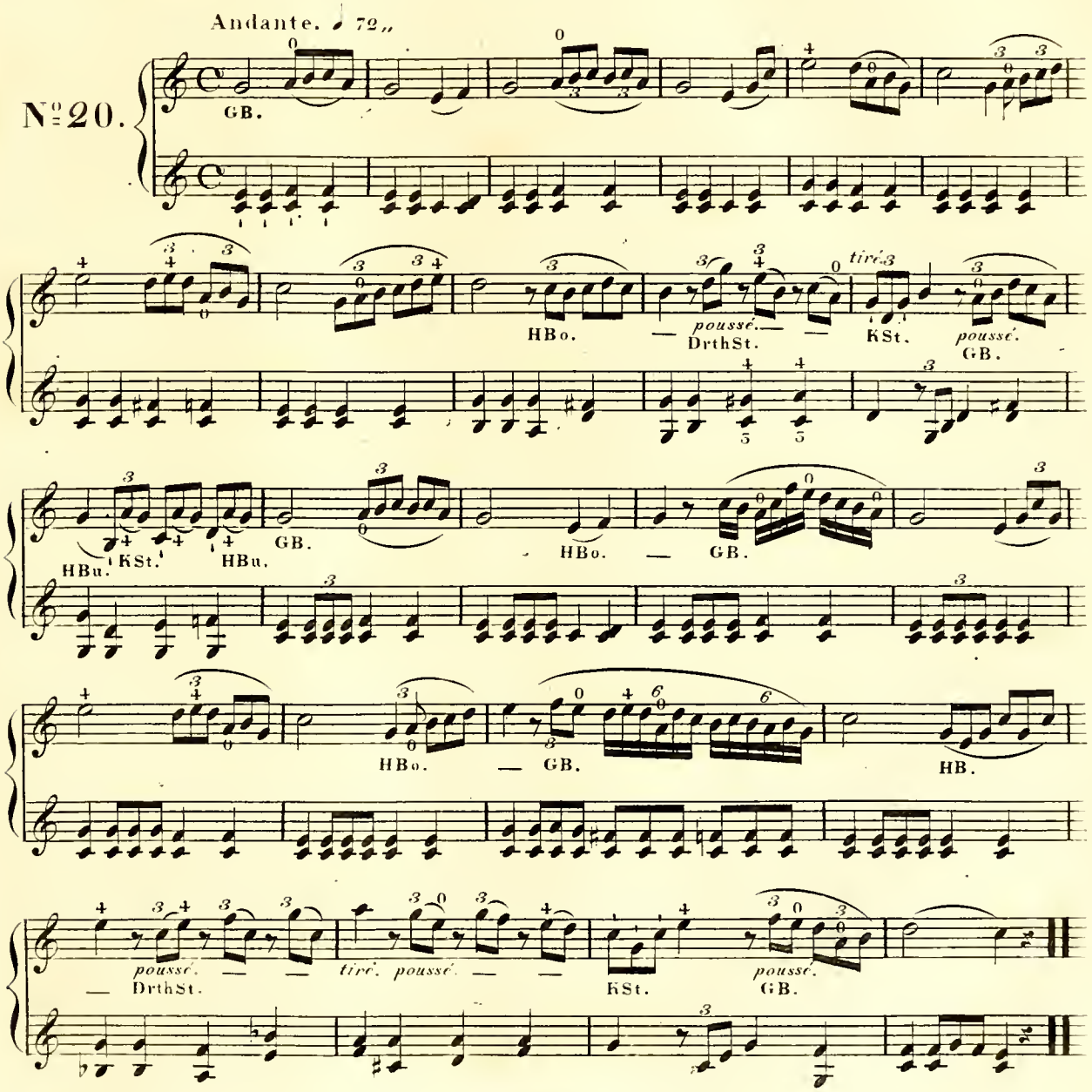


Indem man die Noten der Triole verdoppelt hat, ist die Sextole entstanden:
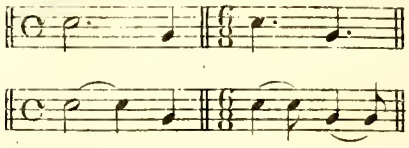


Doch findet man auch häufig zwei Triolen auf diese Weise zusammengezogen und durch ein *6* (wie wohl unrichtig,) als Sextole bezeichnet. Sie unterscheiden sich dann von dieser dadurch, dass das schwere Takttheil auf die erste und vierte Note, bey der Sextole aber auf die erste, dritte und fünfte Note fällt.



Die folgende Übung hat die Bestimmung den Schüler die Eintheilung der Triolen und Sextolen zu lehren. Sie sind deshalb mit den übrigen Notengattungen vermischt worden. Im 10ten, 21ten und 22ten Takte finden sich mehrere Triolen nach einander die mit einer Pause beginnen. Da diese also nur aus leichten Takttheilen bestehen, so müssen sie der alten Regel gemäss, sämmtlich im Aufstrich gespielt werden. Der Bogen wird daher während der Pause von der Saite abgehoben, in der Luft zurückgezogen und bey jeder Triole von neuem an der Spitze angesetzt.

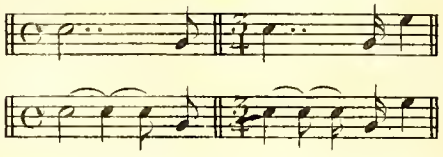


Der Punkt verlängert die Dauer der Note, hinter der er steht, um die Hälfte:
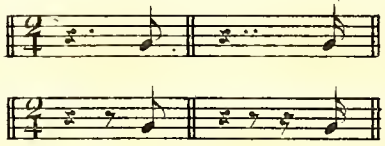


Die halbe Note mit dem Punkt hat daher die Dauer von drei Viertelnoten; die Viertelnote mit dem Punkt die von drei Achteln.

Stehen zwei Punkte hinter der Note, so gilt der zweite Punkt die Hälfte des ersten:

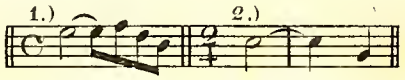


Eine gleiche Bewandniss hat es auch mit den Punkten hinter den Pausen:



Der erste Punkt gilt die Hälfte der Pause, der zweite die Hälfte des ersten Punkts.

Da, wo eine Note durch den Punkt nicht verlängert werden konnte, entweder, weil die Verlängerung weniger als die Hälfte der Note betrug 1.) oder von dieser durch den Taktstrich geschieden war 2.) findet man die Verlängerung durch eine Note ausgeschrieben und mit der vorhergehenden durch den Bindungsbogen zusammengezogen:



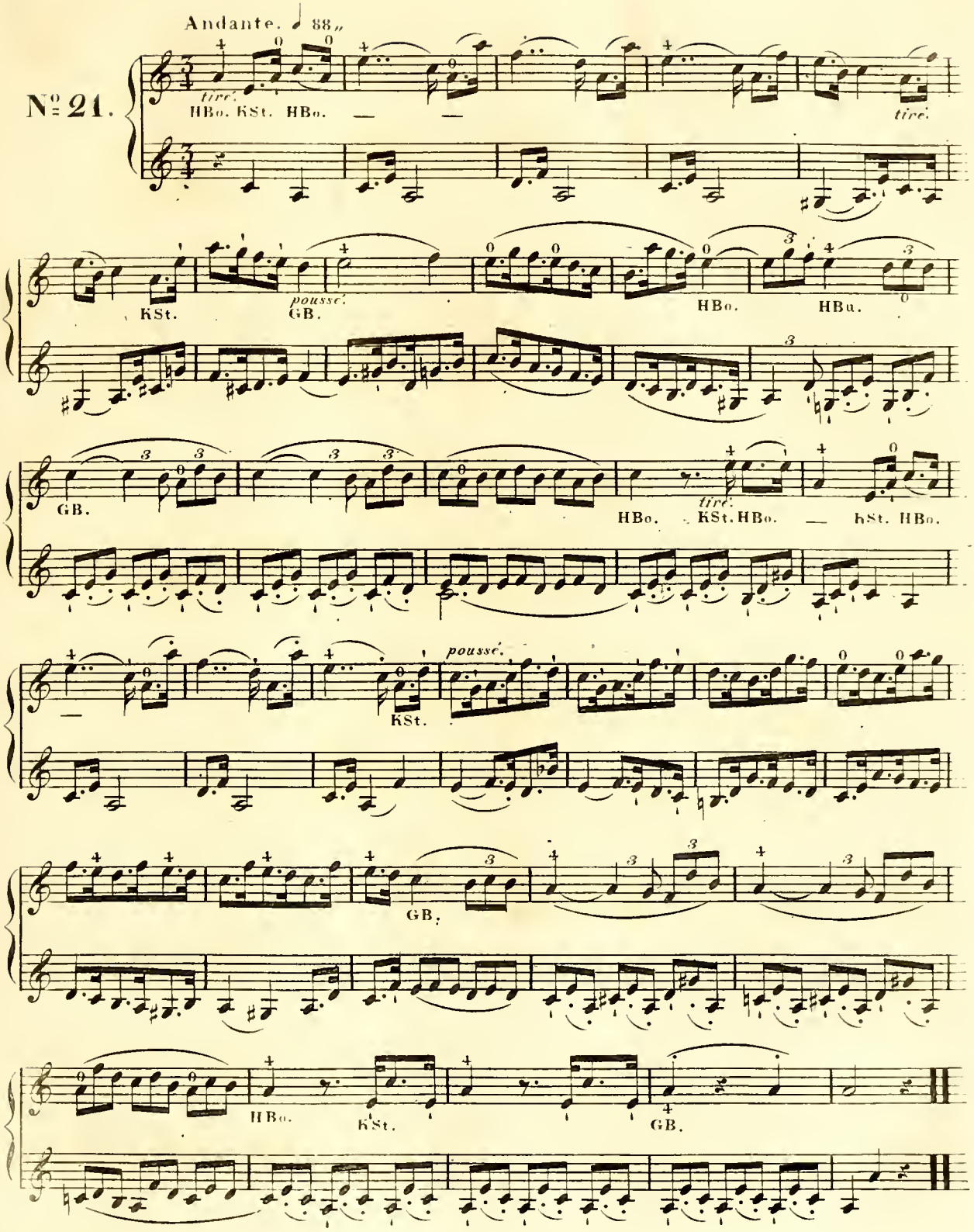
Solche zusammengebundene Noten werden ebenfalls wie eine vorgetragen. Statt der Bindung über den Taktstrich hinaus, bey 2.) findet man indessen auch häufig den Punkt:
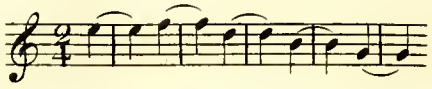


Die folgende Übung enthält einfache und doppelte Punkte bey Noten und Pausen, so wie auch Bindungen.

Es ist ein gewöhnlicher Fehler der Anfänger die Noten mit Punkten nicht lange genug auszuhalten und dadurch das Zeitmaass zu übereilen. Der Lehrer halte daher auch hier auf die genaueste Takteintheilung.

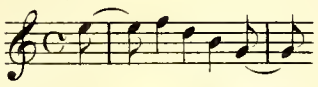
Im 15ten Takt beginnt ein, für den Schüler neuer Bogenstrich. Es sollen zwei Noten in einen Bogenstrich gespielt, eine jede aber abgesondert, als hätte sie einen eigenen Bogenstrich, gehört werden. Der Bogen muss daher, ehe die zweite Note gespielt wird, einen augenblicklichen Stillstand machen. Die dadurch entstehende Pause darf aber nur ganz kurz, hier höchstens ein Zweiunddreissigstel seyn.


Andante. ♩ 88„
N° 21.
tiré.
HBo. KSt. HBo.
tiré.
KSt.
poussé.
GB.
HBo.
HBo.
GB.
tiré.
HBo. KSt. HBo. — bSt. HBo.
poussé.
KSt.
GB.
HBo.
KSt.
GB.
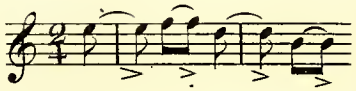
Sind mehrere male hintereinander durch Bindungen zwei und zwei Noten zusammengezogen, von denen jedesmal die erste aus einem leichten, die zweite aus einem schweren Takttheil besteht, so nennet man sie Synkopen oder synkopirte Noten:



Bey kleinern Notengattungen sind in der Mitte des Taktes die beyden gebundenen Noten in eine zusammengezogen:
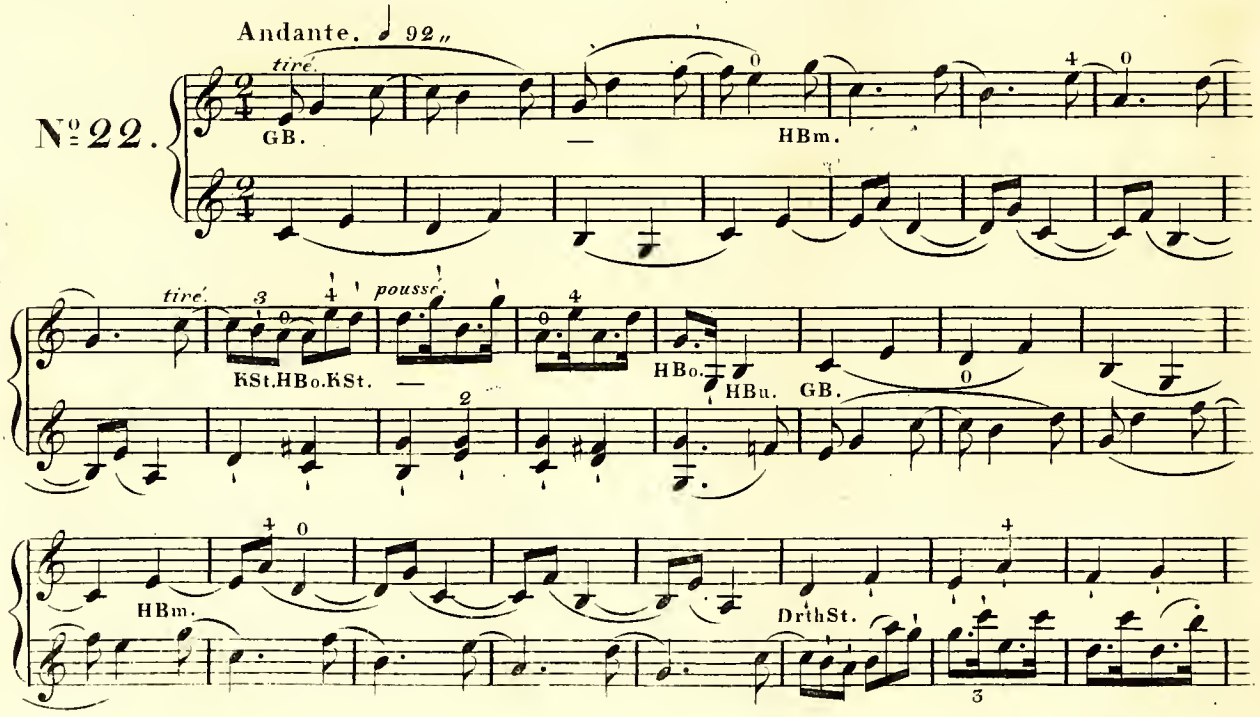


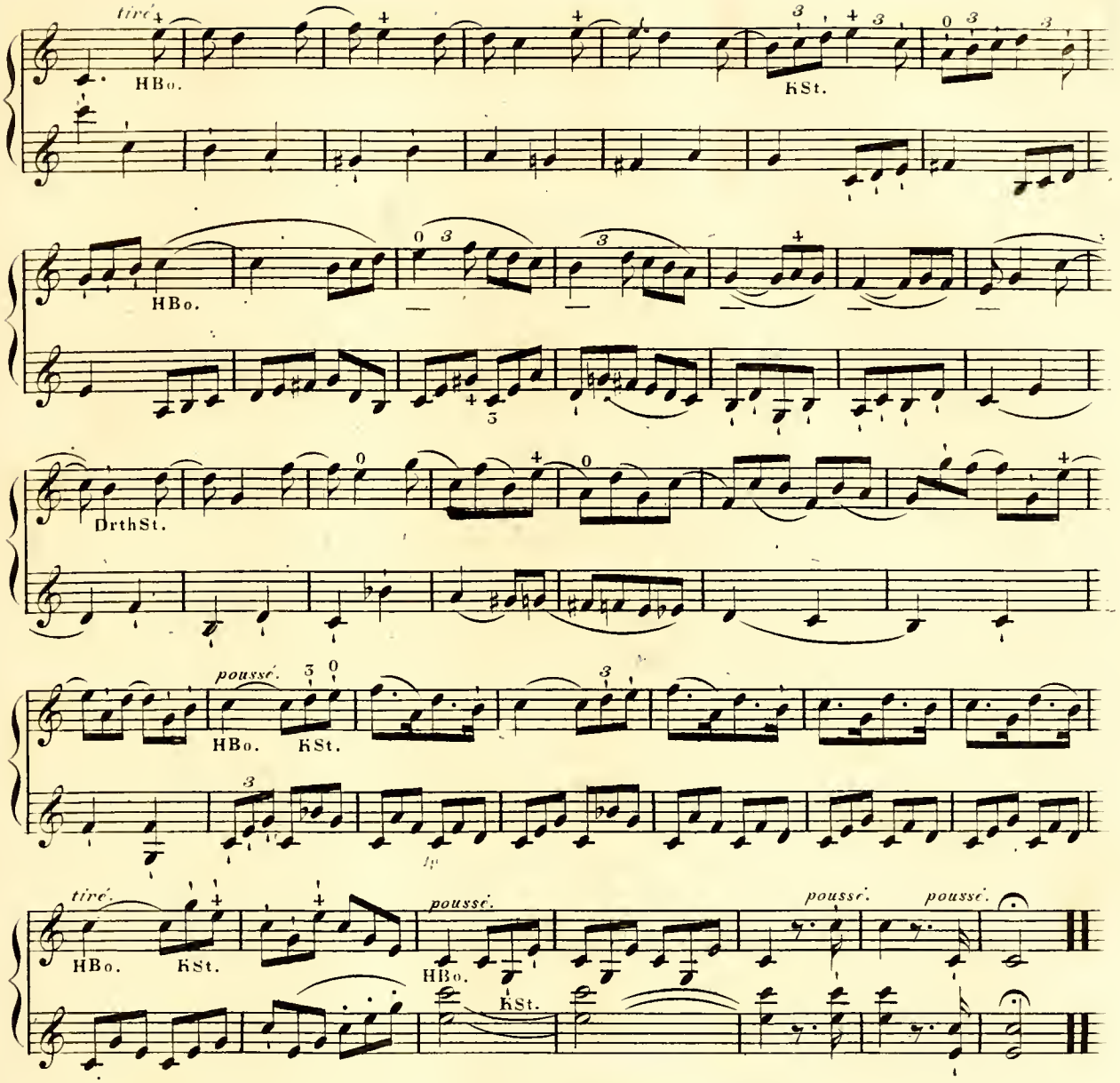
Das Charakteristische der Synkopen besteht darin, dass jede Note mit dem leichten Takttheil beginnt und auf dieses daher am natürlichsten der Accent oder Druck fällt. Die, bey Geigern sehr gewöhnliche Vortragsweise: das schwere Takttheil (, die zweite Hälfte,) jeder Note durch einen Druck des Bogens besonders herauszuheben:



ist daher fehlerhaft, weil sie das Eigenthümliche der Synkopen zum Theil wieder zerstört.

Das folgende Musikstück verschaft dem Schüler Gelegenheit, sich in der Eintheilung und dem Vortrag der Synkopen, so wie der andern, ihm zuletzt vorgeführten Notengattungen zu üben.
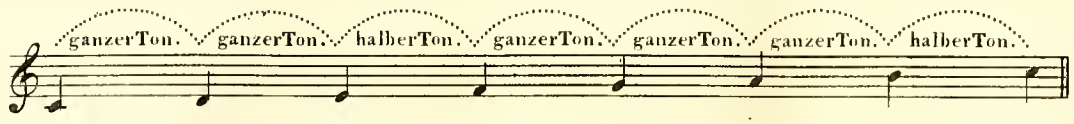




Der Lehrer lasse nun, ehe er zu dem Folgenden übergeht, die letzten 10 Übungen vom Schüler so lange wiederholen, bis dieser sie nicht blos rein in der Intonation und mit den vorgeschriebenen Stricharten, sondern auch hauptsächlich streng im Takt zu spielen, erlernt hat. Damit der Schüler selbst prüfen kann, wie ihm diess letztere gelingt, lasse der Lehrer ihn dann und wann nach den Schlägen des Metronoms spielen, doch nicht zu anhaltend, weil sonst das Spiel leicht zu abgemessen, steif und hölzern wird. Reicht des Schülers Fertigkeit nicht hin, um die Übungen im vorgeschriebenen Tempo zu spielen, so stelle der Lehrer den Metronom um so viele Grade langsamer als nöthig ist.

Achter Abschnitt.

Von Tonleitern, Tonarten, Versetzungszeichen und Vorzeichnungen.

Die natürliche, stufenweise Folge der Töne *c, d, e, f, g, a, h* bis wieder *c* nennt man eine Tonleiter. (italiänisch *Scala.*) Der Schüler weiss bereits, dass die Entfernung von einem Ton zum andern nicht bey allen dieselbe ist und dass zwischen *e – f* und zwischen *h – c* nur die halbe Entfernung statt findet. Es besteht daher diese Tonleiter aus fünf ganzen und zwei halben Tönen.



Zuerst folgen sich zwei ganze Töne von *c* zu *d* und von *d* zu *e*, dann kömmt ein halber Ton von *e* zu *f*, dann wieder drei ganze Töne von *f* zu *g*, von *g* zu *a* und von *a* zu *h* und zuletzt der zweite halbe Ton von *h* zu *c*.

Da diese Folge von Tönen von *c* ausgeht, so nennt man sie die Tonleiter von *c*.

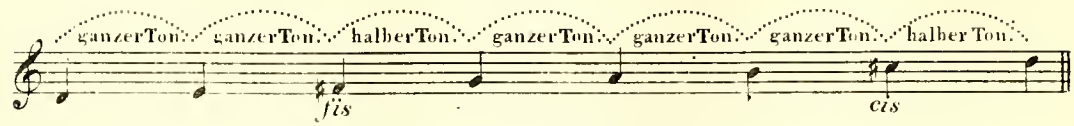
Nun liegt das Bedürfniss sehr nahe, auch von den übrigen Tönen auszugehen und so neue Tonleitern zu bilden. Damit diese aber die zu einer Tonleiter nöthige Folge von zwei ganzen Tönen, einem halben, wieder drei ganzen und noch einem halben Ton erhalten, ist es erforderlich, einen oder einige Töne nun einen halben Ton zu erhöhen oder zu erniedrigen.

Die Erhöhung eines Tones wird durch ein Kreutz ♯, welches man der Note vorsetzt, angezeigt und dem Namen des Tons zur Bezeichnung dieser Erhöhung die Sylbe *is* angehängt; *c* mit einem ♯ heisst daher *cis*, *d – dis* u.s.w.

Die neuen, durch Erhöhung eines oder mehrerer Töne gebildeten Tonleitern sind folgende: zuerst die von *g*, weil bey ihr nur eine Erhöhung nöthig ist.



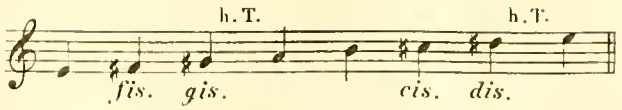
dann die von *D* mit zwei Erhöhungen:



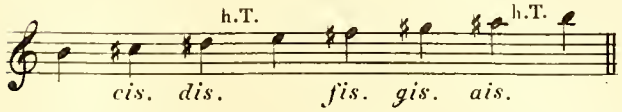
die von *A* mit drei Erhöhungen:



von *E* mit vier Erhöhungen:
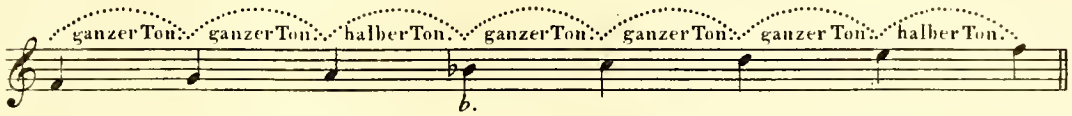


und die von *H* mit fünf Erhöhungen:



Der Schüler wird unter diesen Tonleitern die von *F* vermissen. Diese lässt sich aber nur bilden, indem der Ton *h* um einen halben Ton **erniedrigt** und dadurch der, auf die zwei ganzen Töne folgende erste halbe Ton gewonnen wird.

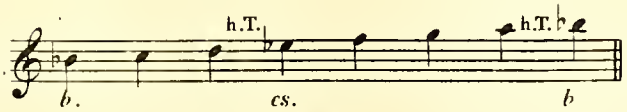
Die Erniedrigung eines Tons wird durch ein Be ♭ welches man der Note vorsetzt, angezeigt und dem Namen des Tons die Sylbe *es* angehängt; *c* mit einem ♭ heisst daher *ces*, *d* — *des* u.s.w. Doch ist es gebräuchlich statt *hes* — *be* und statt *aes*, *as* zu sagen.

Die erste, durch Erniedrigung des Tones *h* gewonnene Tonleiter ist allso die von *F*.

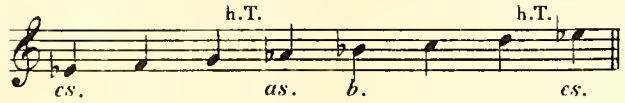


Nun kann man aber auch von dem erniedrigten Tone *b* ausgehen und eine neue Tonleiter bilden. Diess geschieht wieder durch Erniedrigung des vierten Tons.
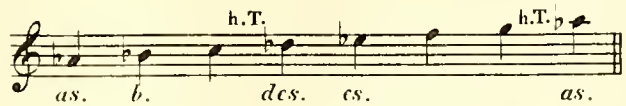
Tonleiter von *be* mit zwei Erniedrigungen:



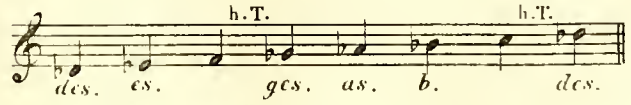
Vom zweiten erniedrigten Ton ausgegangen, entsteht die Tonleiter von *cs* mit drei Erniedrigungen:
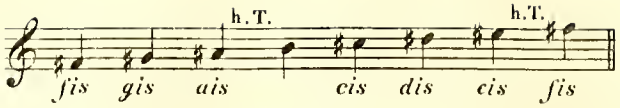


Vom dritten ausgegangen die von *as* mit vier Erniedrigungen:



und vom vierten ausgegangen die von *des* mit fünf Erniedrigungen:



Aber auch von den, durch ein Kreutz erhöhten Tönen kann man zu neuen Tonleitern ausgehen und so ist hier noch die von *fis* mit sechs Erhöhungen nachzutragen:

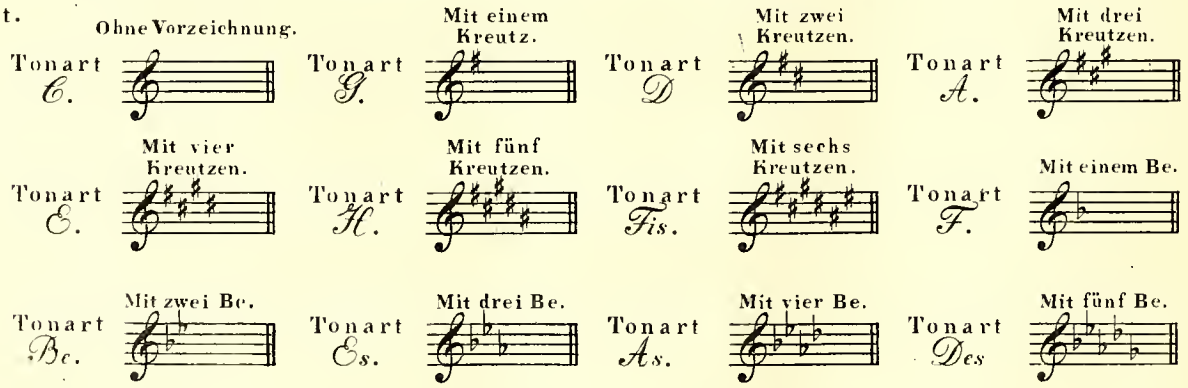


Mit dieser, der zwölften, sind nun aber alle möglichen Tonleitern erschöpft. Denn wollte man noch eine bilden, indem man vom nächsten erhöhten Tone, dem *cis* ausginge, so würde man nur dieselbe erhalten, die man schon von *des* aus besitzt, denn *cis* und *des* sind nur ein und derselbe Ton, obgleich verschieden benannt. Indem man nämlich das *c* durch ein ♯ zum *cis* erhöht und das *d* durch ein ♭ zum *des* erniedrigt, trift man auf demselben Ton zusammen und es findet daher nur in der Benennung, nicht im Klange ein Unterschied statt.*) Eben so würde eine Tonleiter von der fünften Erniedrigung, dem *ges* angefangen, keine neue seyn, sondern mit der von *fis* zusammentreffen und mit dieser nur eine bilden.

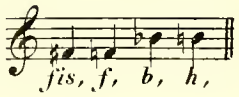
Eine von diesen zwölf Tonleitern ist nun bey jedem Musikstück vorherschend; z.B. bei den Übungen № 13, 14, 16, 17, 19, 20 und 22 die Tonleiter von *c*, weshalb man sagt, diese Musikstücke sind in der Tonart *c* geschrieben. Es giebt mithin so viel Tonarten als Tonleitern, nämlich zwölf.

Die zur Bildung der Tonleitern erforderlichen Erhöhungen (♯) und Erniedrigungen (♭) werden nicht durch das ganze Musikstück immer wiederholt, sondern nur einmal zu Anfang des Tonstücks, gleich nach dem Schlüssel vorgezeichnet und gelten dann für die ganze Dauer desselben. Man kann aus der Vorzeichnung daher gleich die vorherrschende Tonleiter und die Tonart aus welcher das Musikstück geht, erkennen.

Hier folgen alle zwölf Tonarten mit ihren Vorzeichnungen, die der Schüler wohl zu merken hat.



Soll eins dieser Kreutze oder Be's aufgehoben werden und die dadurch erhöhte oder erniedrigte Note wieder in ihrer ursprünglichen Tonhöhe erklingen, so wird ihr folgendes Zeichen ♮, Bequadrat genannt, vorgesetzt, z.B.
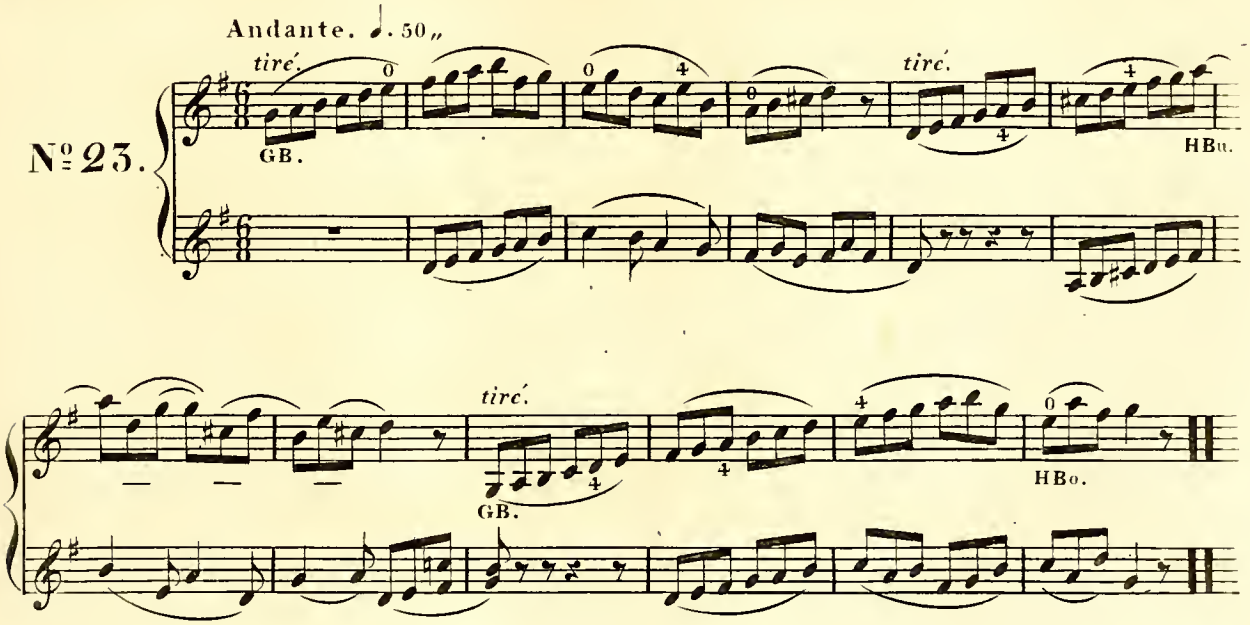


*) Solche gleichklingende, doch verschieden benannte Töne heissen enharmonische und ein Vertauschen des einen mit dem andern (, z.B. das *cis* mit dem *des*, oder das *fis* mit dem *ges* und umgekehrt,) nennt man enharmonische Verwechslung oder Rückung.

Dieses Zeichen erniedrigt also den Ton, wenn es ein Kreutz aufhebt und erhoht denselben, wenn ein ♭ davor gestanden hat.

Diese drei Zeichen ♯, ♭, und ♮ werden Versetzungszeichen genannt.
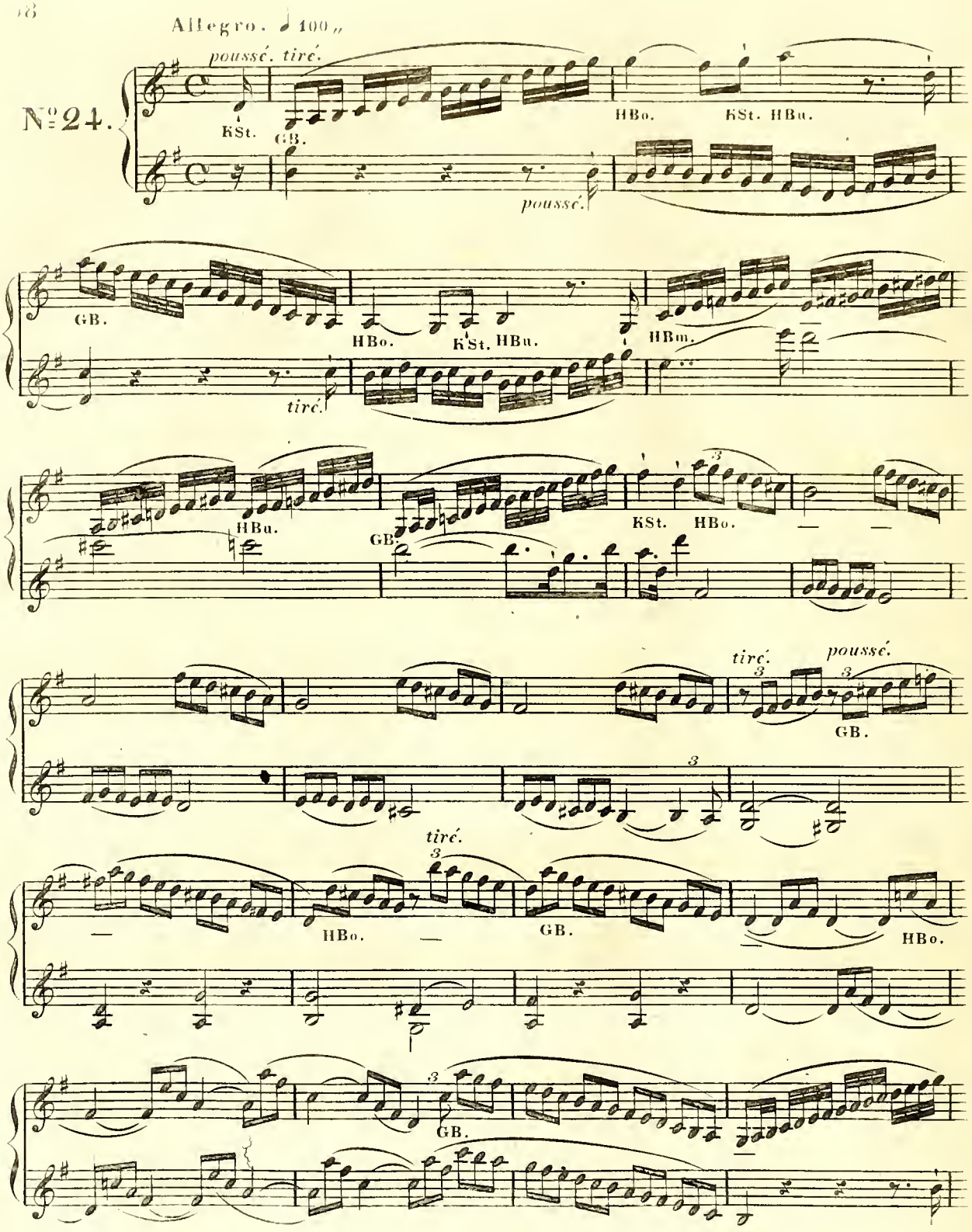
In der folgenden Übung ist nun ein ♯ vor *f* vorgezeichnet; der Schüler hat daher durch die Dauer derselben stets *fis* zu greifen. Auf der *E*-Saite muss allso der erste Finger nicht mehr dicht an den Sattel, sondern nahe an den zweiten Finger und auf der *D*-Saite der zweite Finger, der sich bisher immer dicht an den ersten anschloss, nun von diesem entfernt, ganz nahe an den dritten gesetzt werden.
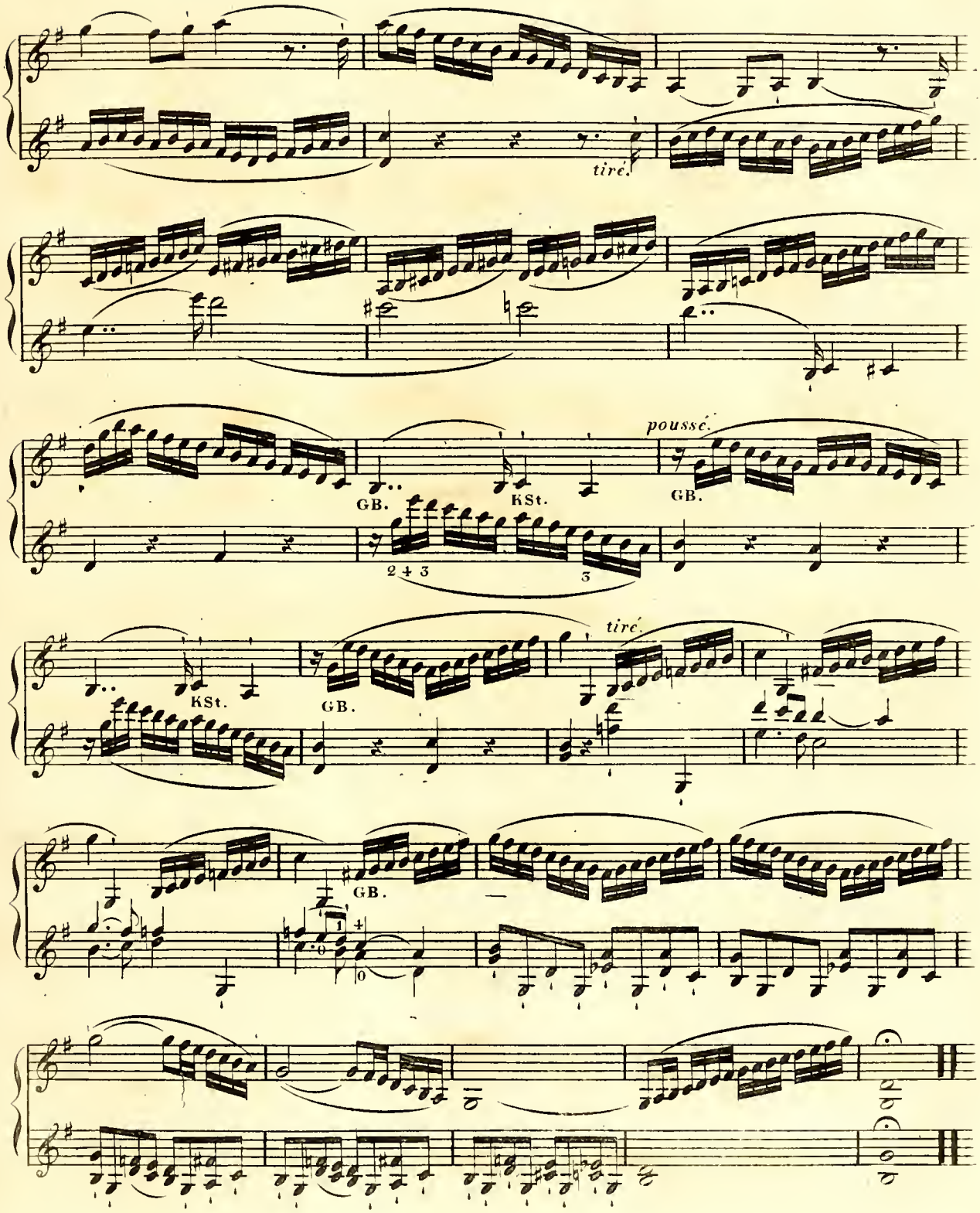
Im vierten Takt der Übung wird in die Tonart *D* ausgewichen (modulirt) und es ist daher in diesem und den folgenden Takten die Tonleiter von *D* mit zwei Erhöhungen vorherschend. Der Schüler hat daher ausser dem *f* auch noch das *c* um einen halben Ton höher zu greifen und daher auf der *A*-Saite den zweiten Finger, vom ersten entfernt, dicht hinter den dritten zu setzen. In den vier letzten Takten ist aber die Tonleiter von *g* wieder vorherschend und daher das *c* wieder auf dem alten Platz zu greifen.
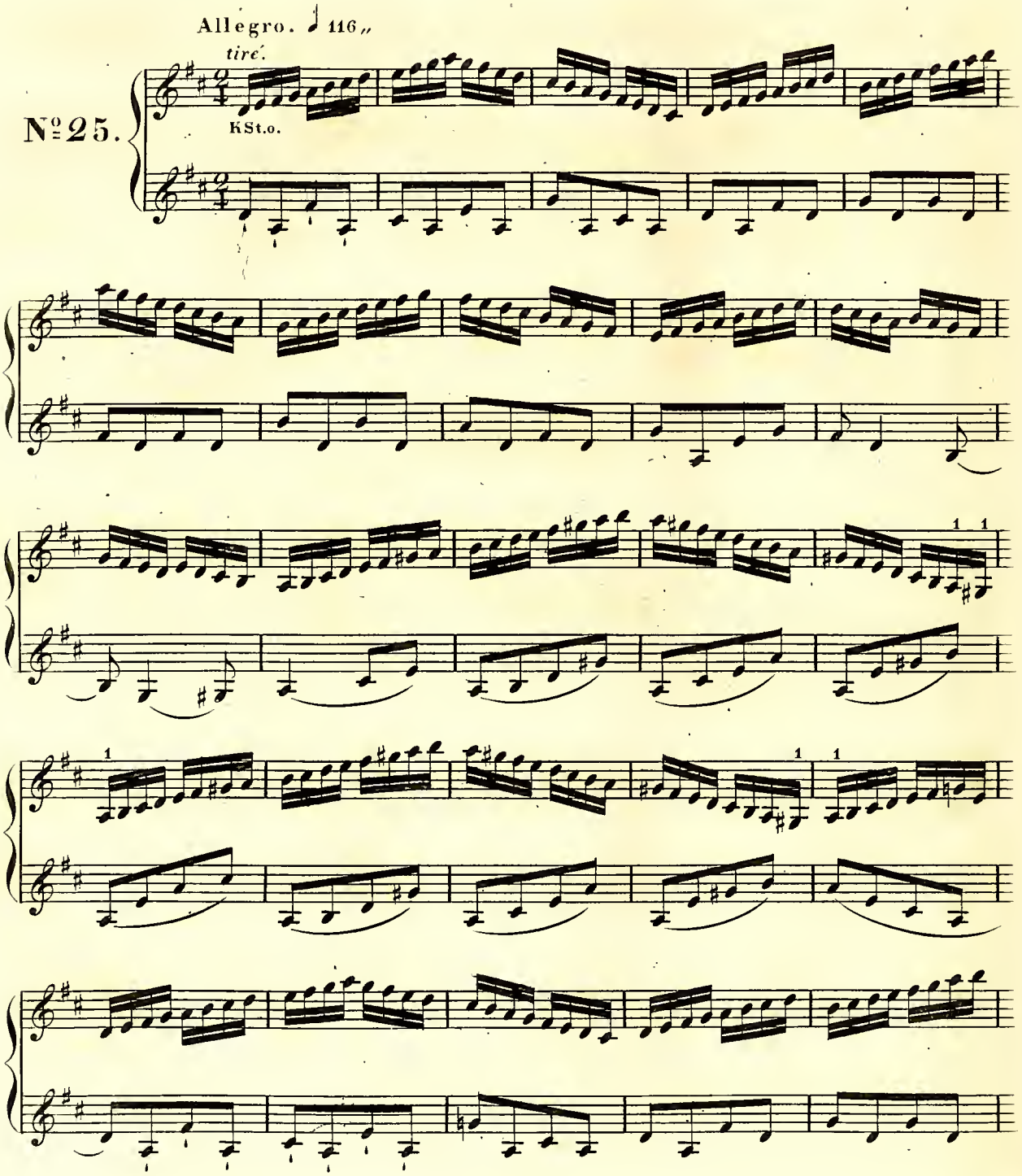


№ 23.
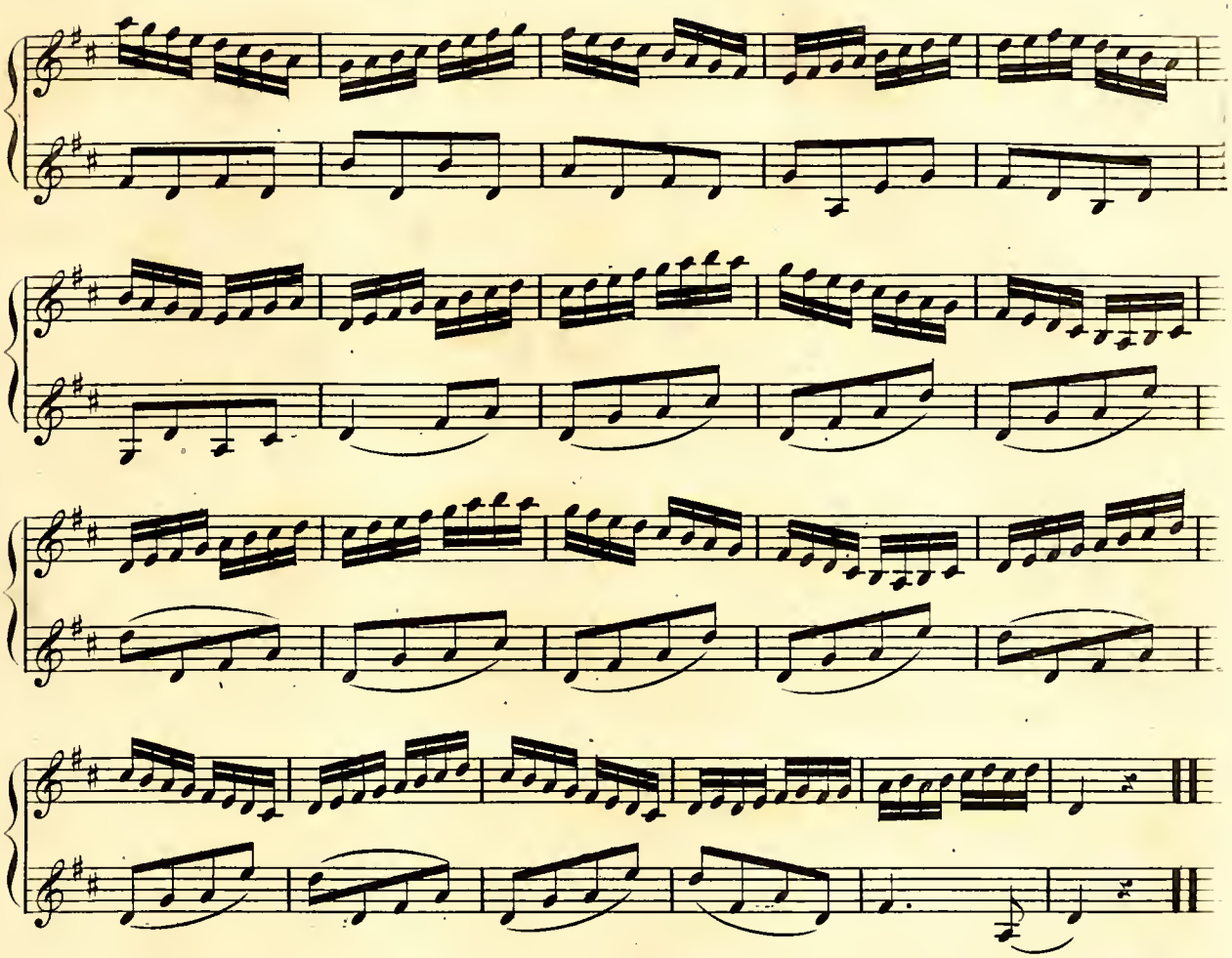
Bey der folgenden Übung ist ebenfalls ein Kreutz vorgezeichnet und daher die Tonleiter von *g* vorherschend. Doch kommen im 5ten und 6ten Takt und später noch einmal durch Ausweichung (Modulation) in andere Tonarten, auch die Tonleitern von *c*, *c*, *a* und *d* vor. Der Schüler hat daher auf die Versetzungszeichen wohl zu achten und bey jedem ♯ den Finger einen halben Ton hinaufzuschieben, bey jedem ♮ wieder auf den alten Platz zurückzusetzen. Im 8ten Takt wird wieder in die Tonart *D* modulirt und es bleibt dann bis zum 17ten Takt die Tonleiter von *D* vorherschend.


Allegro. ♩ 100 „
poussé. tiré.
N° 24.
KSt.
GB.
HBo.
KSt. HBu.
poussé.
GB.
tiré.
HBo.
KSt. HBu.
HBm.
HBu.
GB.
KSt.
HBo.
tiré.
poussé.
GB.
tiré.
HBo.
GB.
HBo.
GB.


tiré.
GB.
KSt.
poussé.
GB.
2 + 3
3
KSt.
GB.
tiré.
GB.

Bey der folgenden Übung sind zwei Kreutze vorgezeichnet; die Tonart ist daher *D* und durch die Dauer des Musikstücks immer *fis* und *cis* zu greifen.
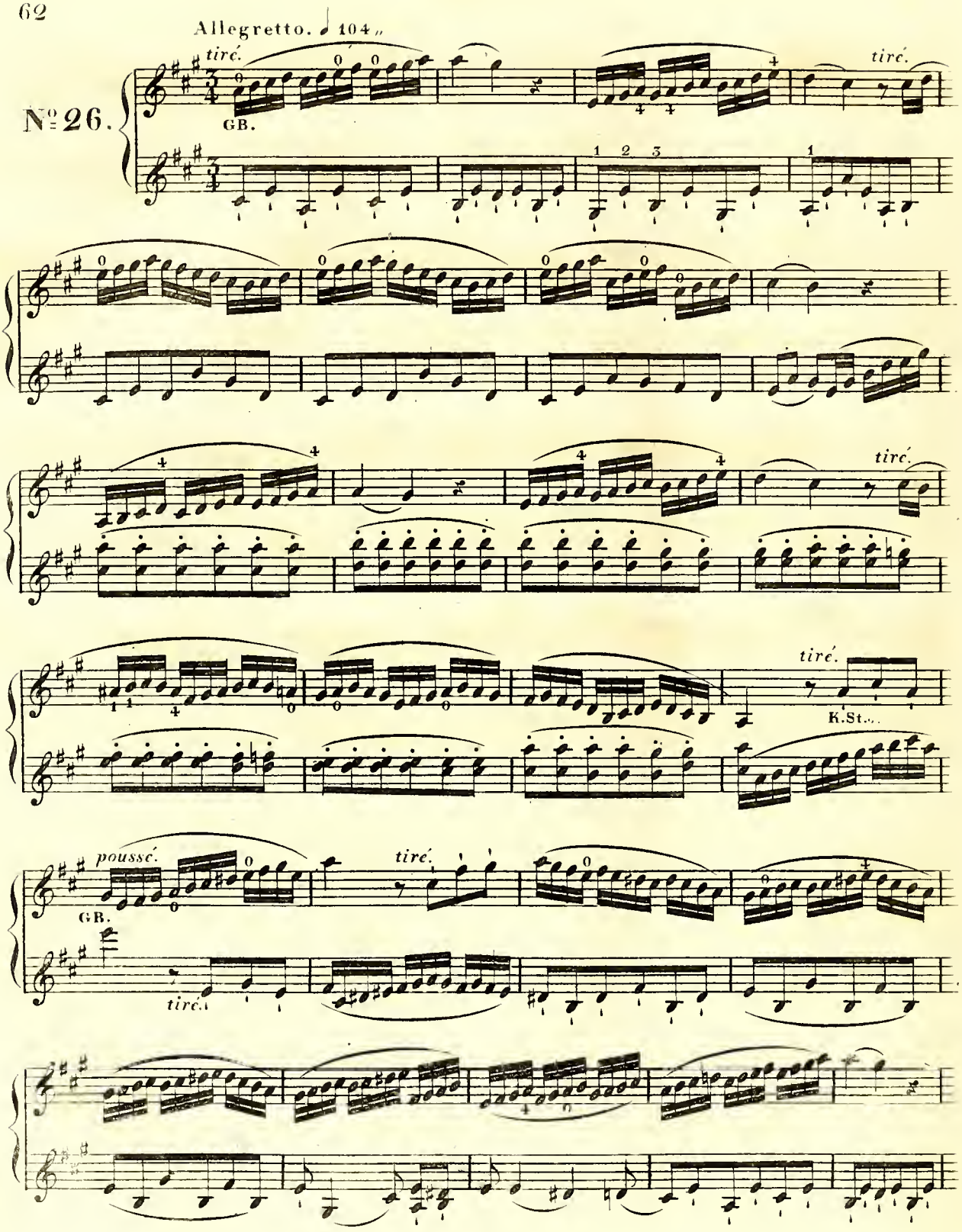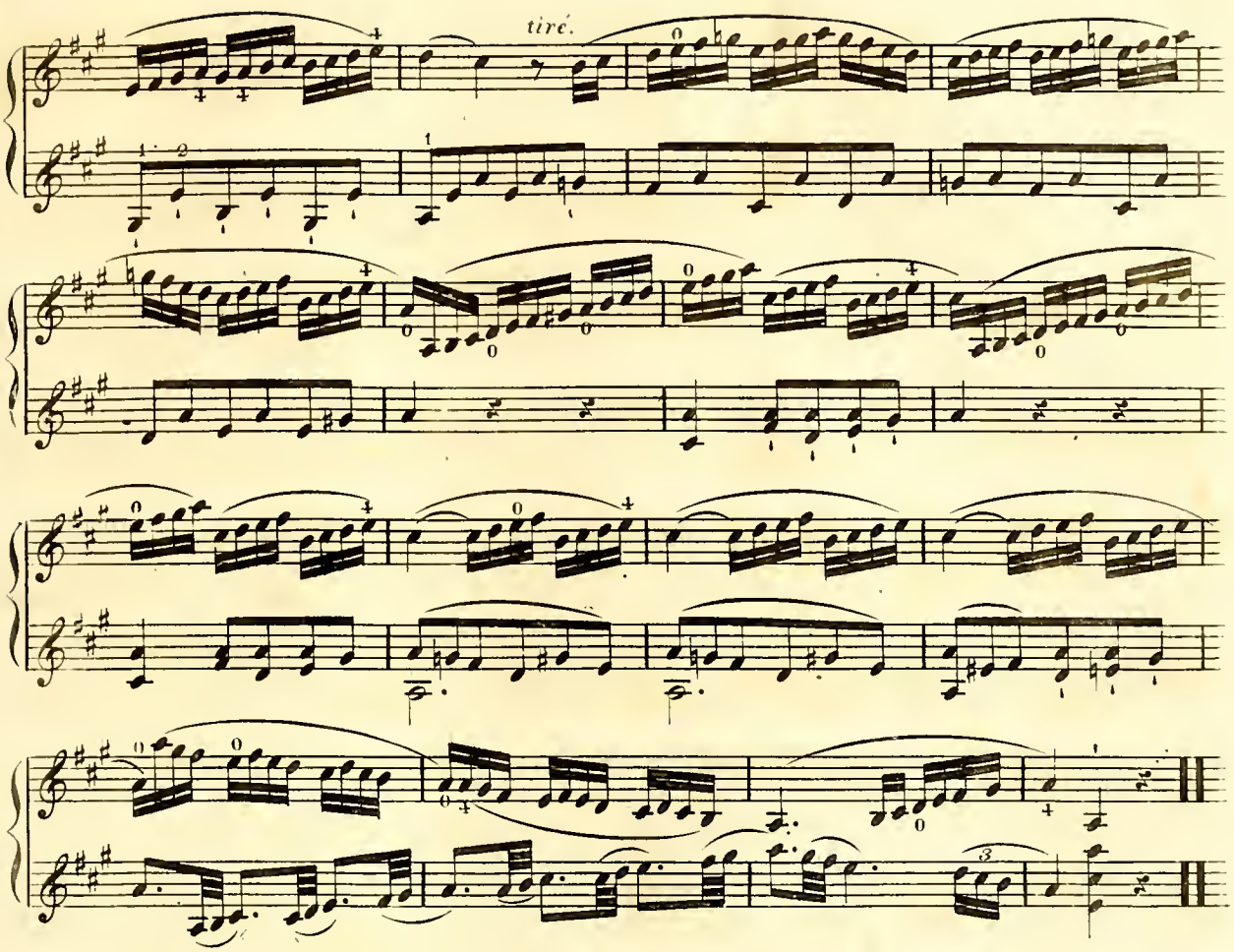




Die, dem Musikstück vorgesetzten Kreutze oder Be's heissen wesentliche Versetzungszeichen; die aber, die im Laufe des Stücks ausserdem noch vorkommen, zufällige. Diese letzteren gelten nur durch die Dauer eines Taktes und müssen, wenn derselbe Ton im nächsten Takt wieder erhöht oder erniedrigt vorkommen soll, von neuem der Note vorgesetzt seyn, es sey denn dass diese mit einer andern des folgenden Taktes durch den Bindebogen zusammengezogen sey  oder  , in welchem Falle auch die Note des neuen Taktes erhöht oder erniedrigt ist.

Im Raum eines Taktes werden aber alle Noten desselben Tons, selbst dann, wenn sie in verschiedenen Octaven stehen, durch ein Versetzungszeichen verändert. Im 15ten Takt der folgenden Übung gilt daher das ♯ vor *a* nicht blos der ersten, sondern auch der fünften Note und im 28ten Takte wird durch das ♮ vor *gis* nicht blos dieses zu *g*, sondern auch die siebente und neunte Note.

Die wesentlichen Erhöhungen der folgenden Übung sind *fis*, *cis* und *gis*; die Tonart ist also *a*.


Allegretto. ♩ 104 „
№ 26.
tiré.
GB.
tiré.
tiré.
tiré.
K.St.
poussé.
GB.
tiré.
tiré.
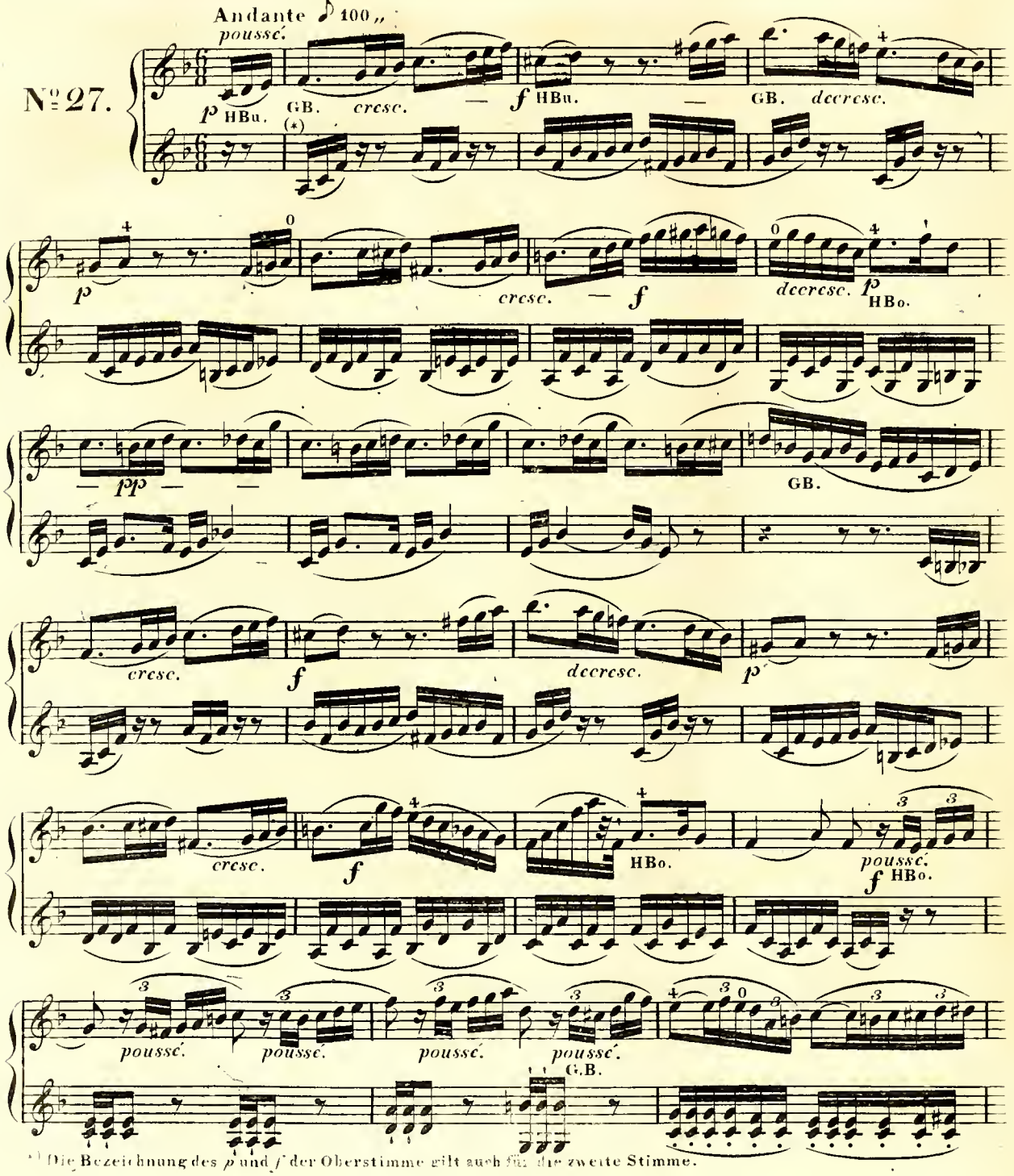


Der Schüler hat bisher mit immer gleicher Stärke des Tons gespielt. Die Violine erlaubt aber sehr verschiedenartige Nuançen von Stärke und Schwäche des Tons und es ist nun Zeit, dass der Schüler sich übe, sie hervorzubringen. Sie sind daher in den folgenden Übungen auf die gebräuchliche Weise, nämlich durch italiänische Kunstwörter unter der Notenzeile, angezeigt. Für jetzt hat der Schüler sich nur mit folgenden bekannt zu machen: *piano* (abbrevirt *p.* oder *po.*) schwach, *pianissimo* (*pp.*) sehr schwach, *forte* (*f.* oder *fo.*) stark, *fortissimo* (*ff.*) sehr stark, *crescendo* (*cresc.*) von der Schwäche zur Stärke anwachsend und *decrescendo* (*decresc.*) von der Stärke zur Schwäche abnehmend. Ein jedes dieser Wörter gilt so lange, bis es durch ein anderes wieder aufgehoben ist.
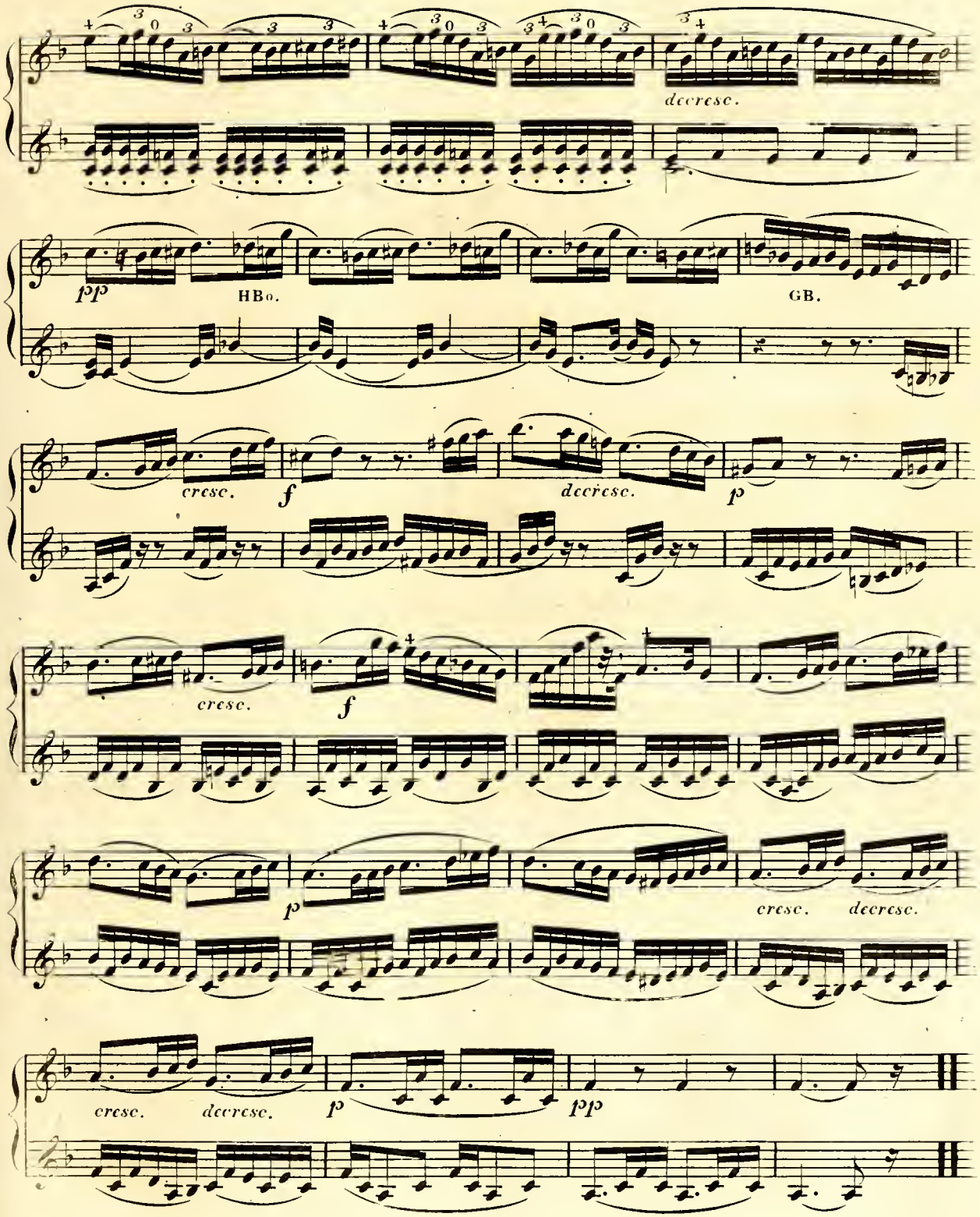
Beym *forte* wird der Bogen mit dem Zeigefinger stärker auf die Saite gedrückt, schneller bewegt und dem Stege mehr genähert; beym *piano* aber durch einen Druck des kleinen Fingers etwas gelüftet, langsamer geführt und vom Stege mehr entfernt. Beym *cresc.* und *decres.* findet ein allmähliges Übergehen von dem einen zum andern statt.

Der Schüler bemühe sich im *p.* und *f.* stets schönen Ton aus dem Instrument zu ziehen. Eine regelmässige Bogenführung und ein festes Aufsetzen der Finger der linken Hand auf das Griffbret sind vor die ersten Erfordernisse.

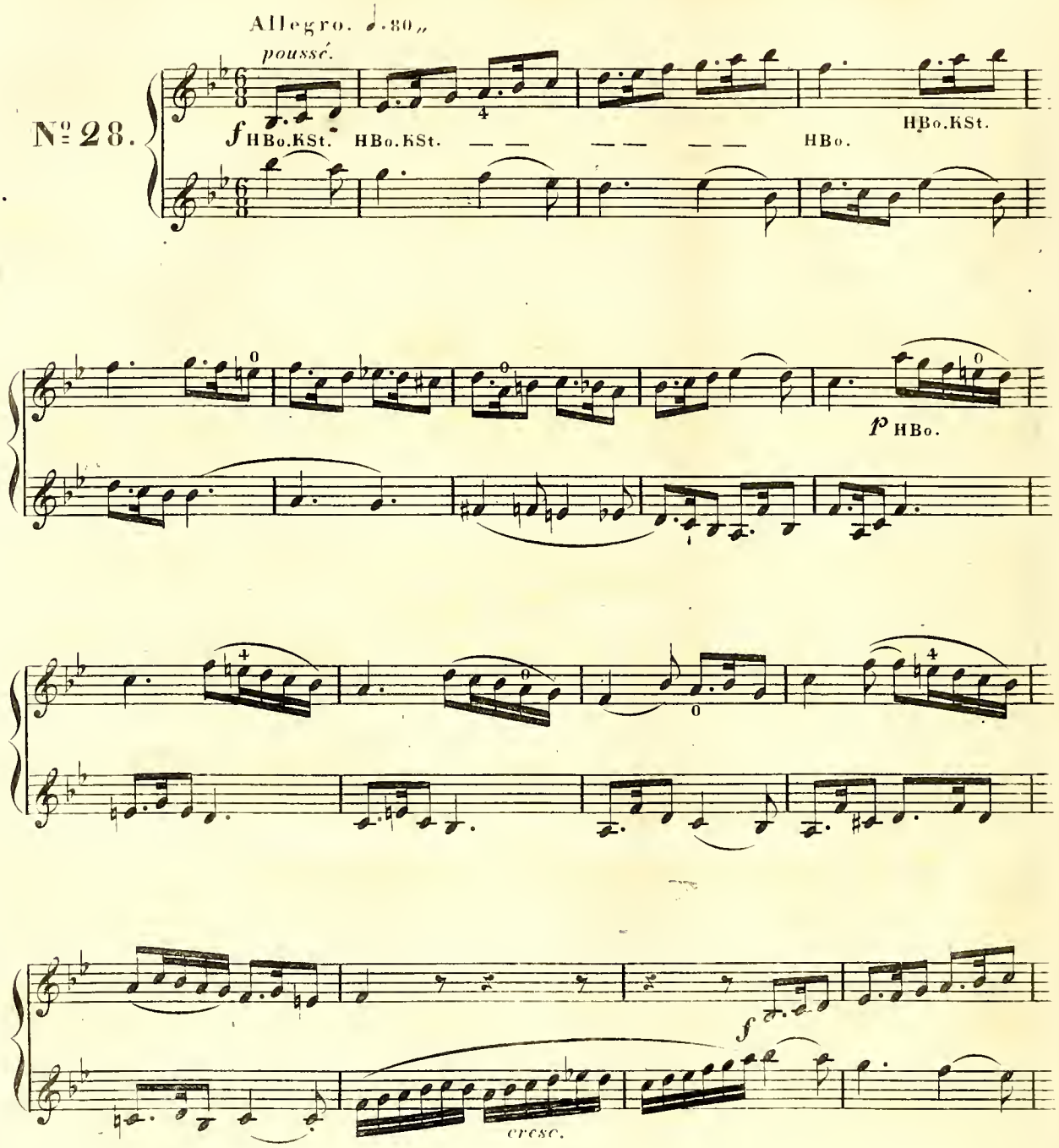
Bey der folgenden Übung ist ein ♭ vorgezeichnet; alle *h* sind daher einen halben Ton tiefer zu greifen. Ausser diesem wesentlichen Versetzungszeichen kommen aber noch viele zufällige vor, die der Schüler wohl zu beachten hat.

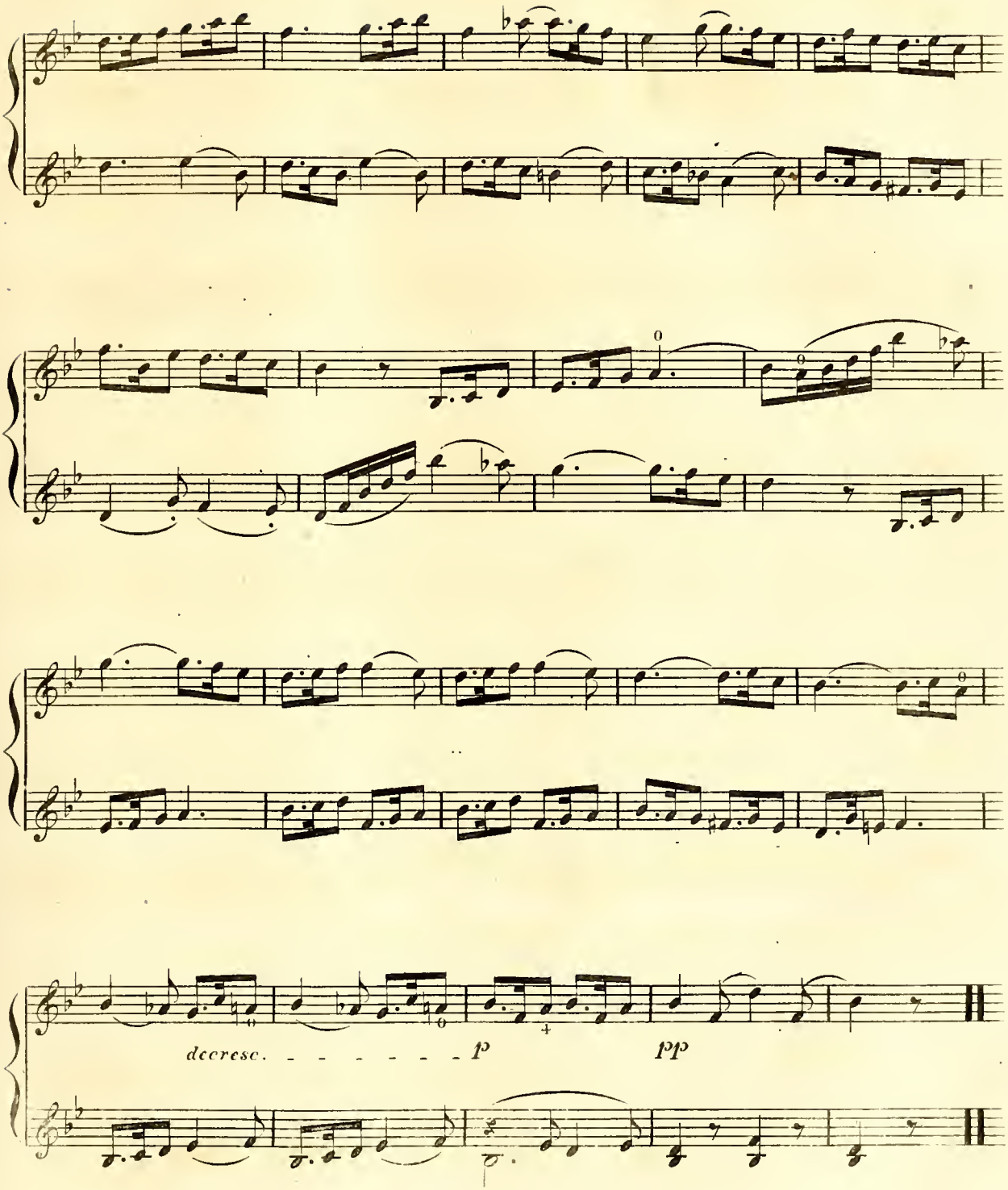


*) Die Bezeichnung des *p* und *f* der Oberstimme gilt auch für die zweite Stimme.
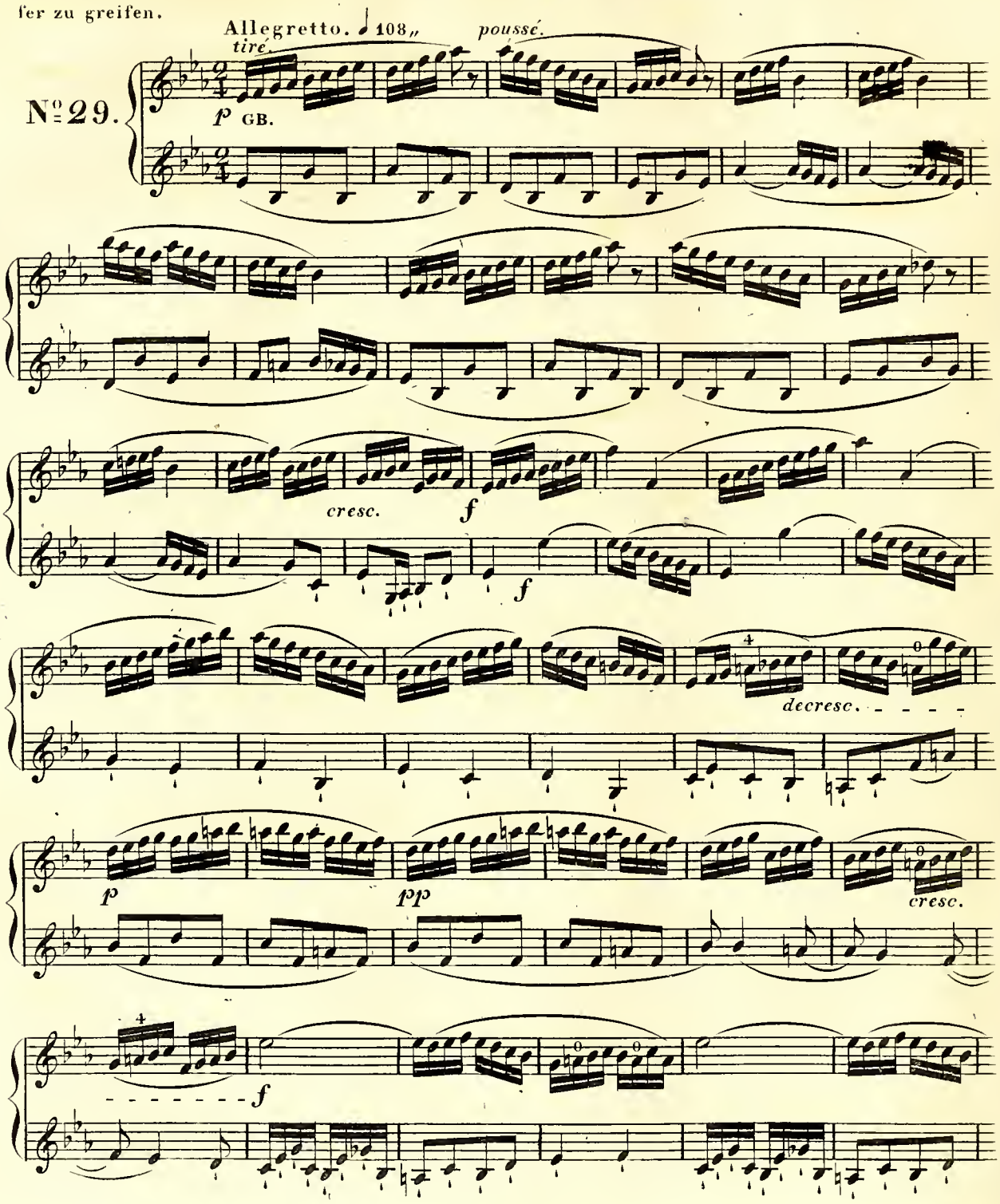

decresc.
pp
HBo.
GB.
cresc.
f
decresc.
p
cresc.
f
p
cresc.
decresc.
cresc.
decresc.
p
pp
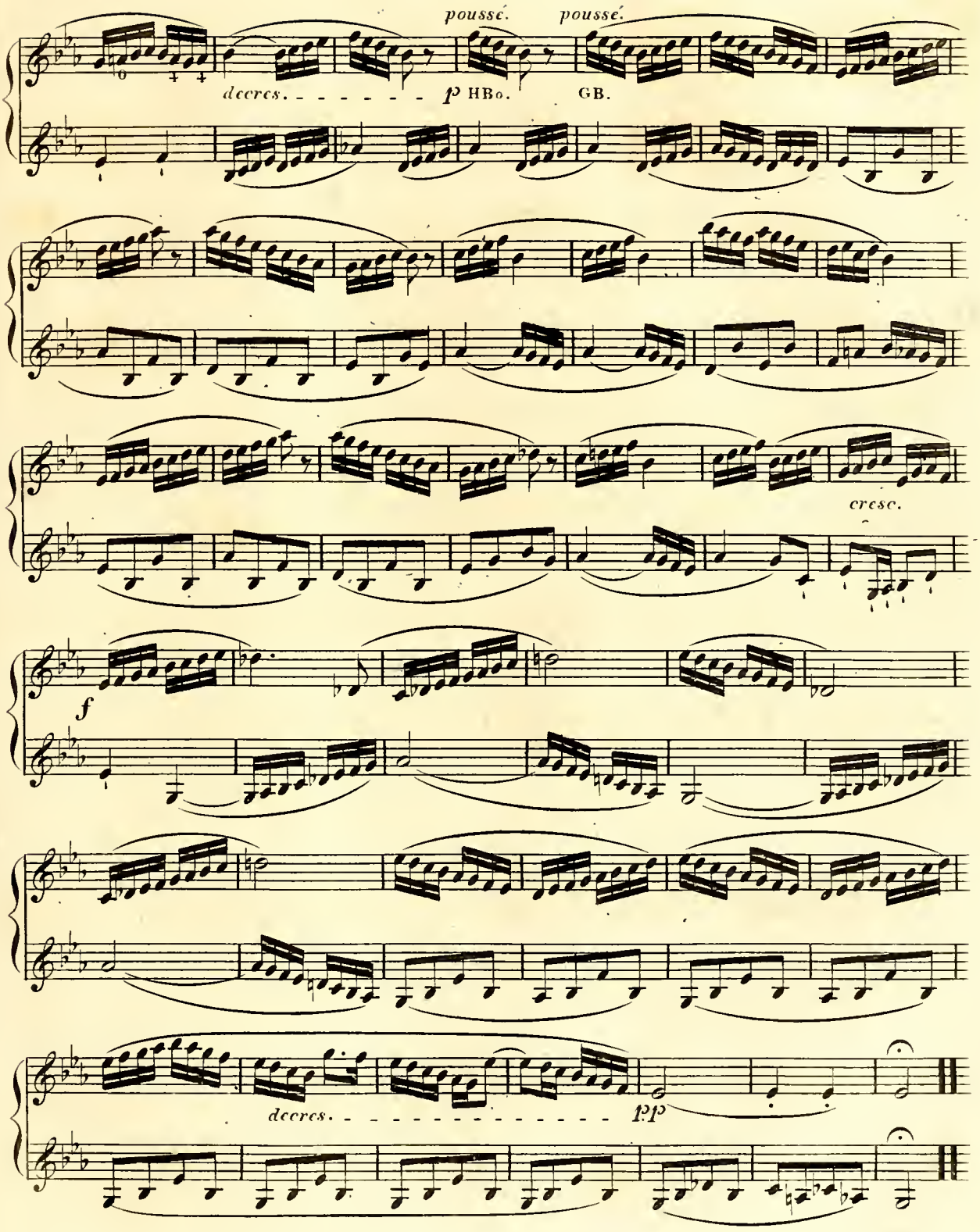
Bey der folgenden Übung sind zwey ♭ vorgezeichnet; alle *h* und *c* daher einen halben Ton tiefer zu greifen.




decresc.
p
pp
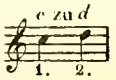
Bey der folgenden Übung sind drei ♭ vorgezeichnet, daher *h*, *e* und *a* einen halben Ton tiefer zu greifen.

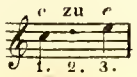


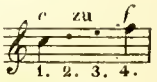

poussé.
poussé.
decres.
p HBo.
GB.
cresc.
f
decres.
pp

Neunter Abschnitt.

Von den Intervallen, den Dur-und Moll-Tonleitern, den diatonischen und chromatischen Scalen.
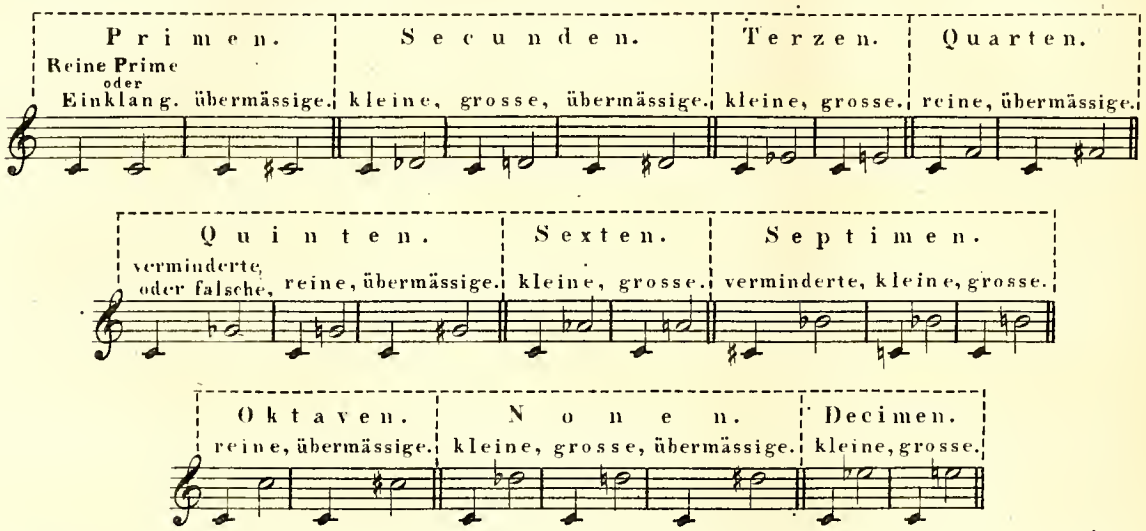
Intervall heisst die Entfernung von einem Ton zum andern. Die Anzahl von Tonstufen, die es umfasst, giebt ihm den Namen; z. B. 

Secunde, von 

Terze, von 

Quarte, u. s. w.
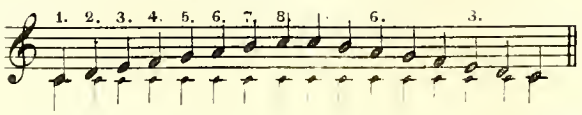
Da diese Töne aber erhöht oder erniedrigt werden können, so entstehet daraus eine Verschiedenheit der Intervalle, die durch die Beywörter gross, klein, übermässig und vermindert bezeichnet wird. Hier folgen die gebräuchlichsten Intervalle.
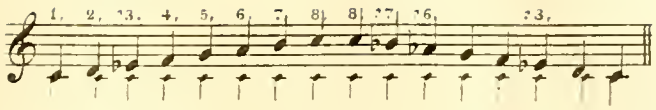


Wenn ein Intervall über die Decime hinausreicht, so wird es von der Octave des Grundtons abgezählt und dann von neuem Quarte, Quinte, u. s. w. genannt.

Alle übrigen, noch möglichen Intervalle wird der Schüler kennen lernen, wenn er sich mit dem Studium der Harmonie beschäftigen wird. Dass er dieses Studium nicht entbehren kann, wenn er ein tüchtiger Musiker werden will, sey hier zugleich bemerkt.

Die Tonleiter, die der Schüler bisher in zwölf verschiedenen Lagen kennen lernte, hat im Auf- und Ab-steigen die grosse Terz und grosse Sexte.
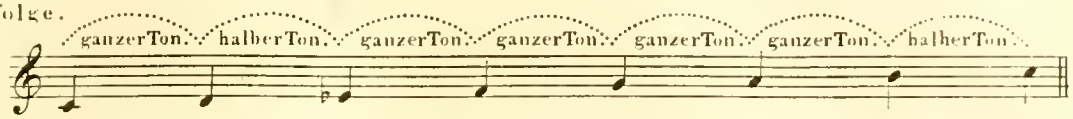


Nun giebt es aber noch eine Tonleiter, die sich von jener hauptsächlich dadurch unterscheidet, dass bey ihr die Terz und die Sexte klein ist, erstere im Auf-und Ab-steigen, letztere jedoch nur im Absteigen:
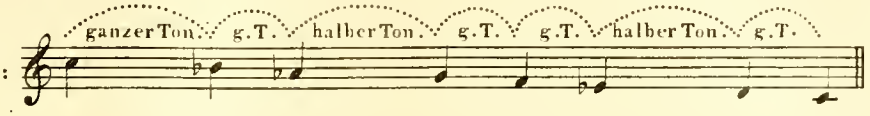


Ausser der Sext ist, wie der Schüler sieht, auch noch die Septime im Absteigen erniedrigt. *)

Diese Tonleiter besteht wie die andern aus fünf ganzen und zwei halben Tönen, aber in anderer Folge.



Im Aufsteigen folgt nämlich auf den ersten ganzen Ton sogleich ein halber, dann kommen vier ganze Töne und zuletzt der zweite halbe;

Im Absteigen: 

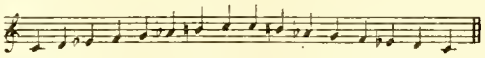
finden sich erst zwei ganze Töne, dann ein halber, dann wieder zwei ganze, darauf der zweite halbe und zuletzt wieder ein ganzer Ton.

Jene Tonleiter mit grosser Terz und grosser Sexte wird die harte oder Dur-Tonleiter genannt; diese, mit kleiner Terz im Aufsteigen und kleiner Septime, kleiner Sexte und kleiner Terz im Absteigen die weiche oder Moll-Tonleiter.
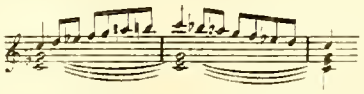
Diese Molltonleiter kann wie die Durtonleiter eilfmal versetzt werden; es giebt daher 12 Dur- und 12 Moll-Tonleitern. Erstere kennt der Schüler bereits; letztere folgen hier mit ihren Vorzeichnungen: zuerst die von *a*, weil bey ihr keine wesentlichen Versetzungszeichen nöthig sind; doch bedarf sie zur Erhöhung der Sexte und Septime beym Aufsteigen zweier zufälliger Versetzungszeichen.
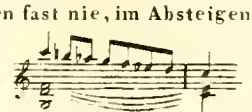
---

*) Herr Gottfr. Weber in seiner Theorie der Tonsetzkunst verwirft diese, bisher gebräuchliche Molltonleiter und stellt eine andere auf, die auf-und ab-steigend die kleine Sexte und grosse Septime hat:



Bey seiner Ansicht „die Tonleiter sey die Reihe der Töne, aus welcher die, einer Tonart eigenthümlichen Harmonien zusammengesetzt sind" hat er zwar Recht, die grosse Sexte beym Aufsteigen und die kleine Septime beym Absteigen als der Molltonart fremd, zu verwerfen. Da die Molltonleiter aber am öfftersten als Melodie zur Hauptharmonie der Molltonart, nämlich zum Dreiklang der Grundnote vorkommt und dann doch, wie er selbst anführt, auf-und ab-steigend so seyn muss, wie sie bisher gebräuchlich war:

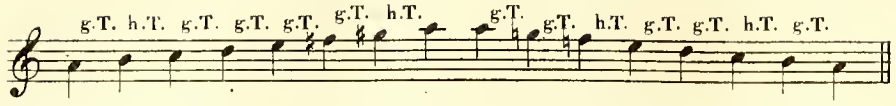


da ferner seine Tonleiter im Aufsteigen fast nie, im Absteigen aber nur bey der Septimen-Harmonie der Dominante vorkommt,

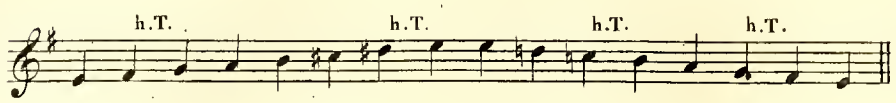


mithin die bisher gebräuchliche Tonleiter in der Praxis viel häufiger gehört wird als die, von ihm aufgestellte, so habe ich geglaubt, es sey für meinen Zweck, des Schülers Ohr an die Tonfolgen zu gewöhnen, dieer am meisten zu spielen haben wird, besser, bey der alten Weise zu bleiben.
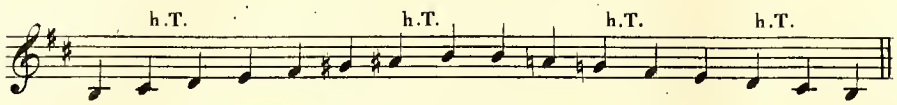
Molltonleiter von *A* ohne Vorzeichnung:

1. 

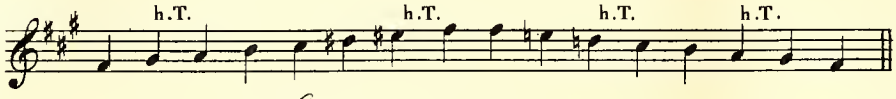
von *E* mit einem Kreutze:

2. 

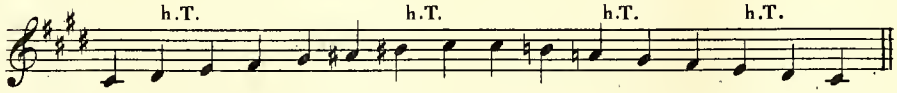
von *H* mit zwei Kreutzen:

3. 

von *Fis* mit drei Kreutzen:

4. 

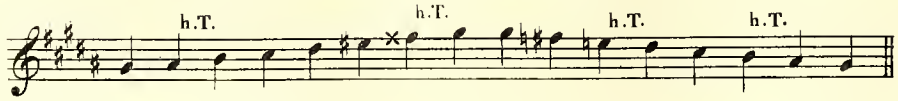
von *Cis* mit vier Kreutzen:

5. 
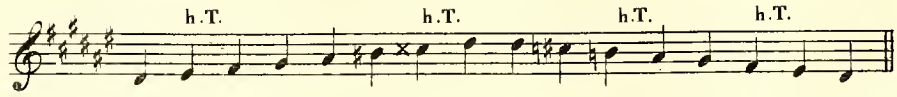
Um die Septime der nächsten Molltonleiter, nämlich der von *gis*, mit fünf Kreutzen, zu erhöhen, bedarf es eines Versetzungszeichens, welches der Schüler noch nicht kennt. Es ist das Doppelkreutz ×, welches eine, durch die Vorzeichnung bereits um einen halben Ton erhöhte Note noch um einen halben Ton, im ganzen also um einen Ton erhöht. Dem Namen der einfach erhöhten Note werden zur Bezeichnung dieser zweiten Erhöhung die Sylben „Doppel" vorgesetzt z.B. Doppelfis, Doppelcis u. s. w. *)

Das Bequadrat ♮ hebt auch das Doppelkreutz auf, doch muss ihm ein einfaches Kreutz angehängt werden (♮♯) wenn die Note einfach erhöht bleiben soll.

Molltonleiter von *Gis* mit fünf Kreutzen:

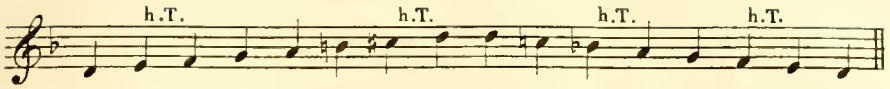
6. 

von *Dis* mit sechs Kreutzen:

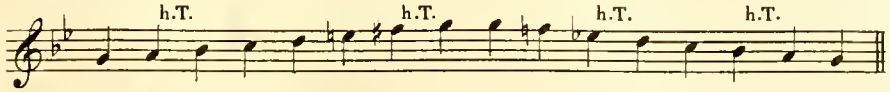
7. 

*) Andere verdoppeln die Benennung der einfach erhöhten Note und sagen: fisfis, ciscis, u. s. w.

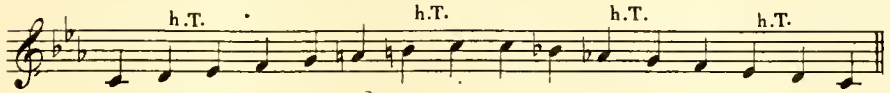
von *D* mit einem Be:

8. 
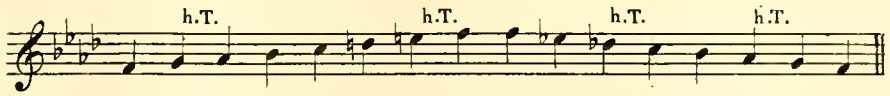
von *G* mit zwei Be:

9. 
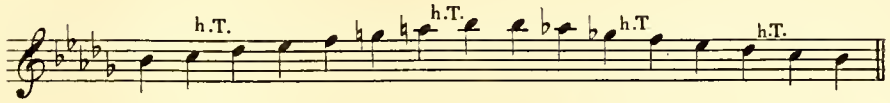
von *C* mit drei Be:

10. 

von *F* mit vier Be:

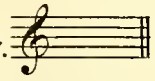
11. 

von *B* mit fünf Be:

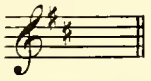
12. 

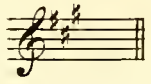
Der Schüler wird bemerkt haben, dass eine jede dieser Molltonleitern gleiche Vorzeichnung mit einer der Durtonleitern und im Herabsteigen auch dieselben Versetzungszeichen hat. Man nennt sie daher verwandt.

Die, einer Durtonart verwandte Molltonart liegt eine kleine Terz tiefer wie jene; von *c dur* ist daher *a moll* die verwandte Molltonart, von *g dur – e moll* u.s.w. Hier folgen sämtliche Dur- und Moll-tonarten mit ihren gemeinschaftlichen Vorzeichnungen:

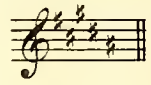
C – dur. *A – moll.* 

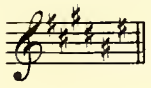
G – dur. *E – moll.* 

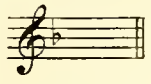
D – dur. *H – moll.* 
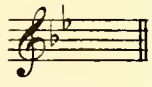
A – dur. *Fis – moll.* 

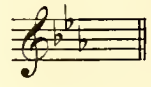
E – dur. *Cis – moll.* 

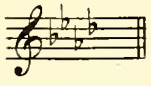
H – dur. *Gis – moll.* 
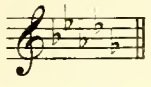
Fis – dur. *Dis – moll.* 

F – dur. *D – moll.* 
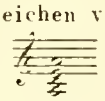
B – dur. *G – moll.* 

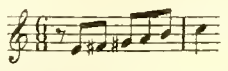
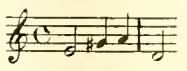
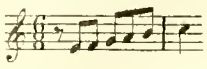
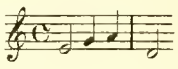
Es – dur. *C – moll.* 

As – dur. *F – moll.* 
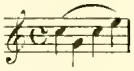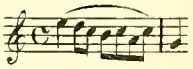
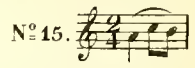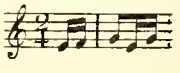
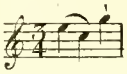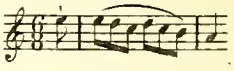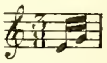
Des – dur. *B – moll.* 

Es wird dem angehenden Geiger, der noch keine Harmoniekenntniss besitzt, Anfangs gewöhnlich schwer aus seiner Stimme zu erkennen, ob ein Musikstück in der Dur- oder der verwandten Molltonart gesetzt ist. Es mögen daher, um es ihm zu erleichtern, hier folgende Andeutungen Platz finden.

Bey dem Anfang der meisten Musikstücke liegt der Dreiklang, d.h. der Accord der Tonart, in welcher sie gesetzt sind, zum Grunde. Dieser besteht aus dem Grundton, der Terze, der Quinte und der Octave. Ist nun z.B. kein Versetzungszeichen vorgezeichnet, so ist diess entweder der Accord von *c – dur:*  oder der von *a – moll:*  der Schüler wird bey Vergleichung dieser

beyden Accorde bemerken, dass ihnen zwei Töne, *c* und *e* gemeinschaftlich sind, dass das *g* aber nur dem Dur-, das *a* dem Moll-Accord angehört. Beginnt daher ein Musikstück ohne Vorzeichnung mit *g*, so ist die Durtonart, mit *a*, die Molltonart sogleich mit dem ersten Tone entschieden. Wird aber mit *c* oder *e* angefangen, so muss die Fortsetzung der Melodie die Tonart erst noch bestimmen. Folgt nun nach *c* oder *e* oder nach beyden Tönen sogleich das *g* oder *a*, so entscheidet in der Regel der eine oder andere dieser Töne ebenfalls sogleich die Tonart. — Schreitet die Melodie stufenweis fort, so ist im Aufsteigen auf *f* und *g* zu achten; denn, kommen diese beyden Töne erhöht vor, z. B.  oder auch nur das *g*  so ist die Molltonart, ohne Erhöhung  oder  die Durtonart entschieden. Steigt die Melodie aber stufenweis herab, so muss man sie bis dahin, wo sie wendet oder schliesst, verfolgen, um die Tonart zu erkennen, wo dann gewöhnlich auch wieder das *a* oder das *g* entscheidet.

Beyspiele werden das Gesagte am besten erläutern. Damit es solche sind, die der Schüler schon kennt, hat man die Übungen N° 13 bis 19 gewählt.

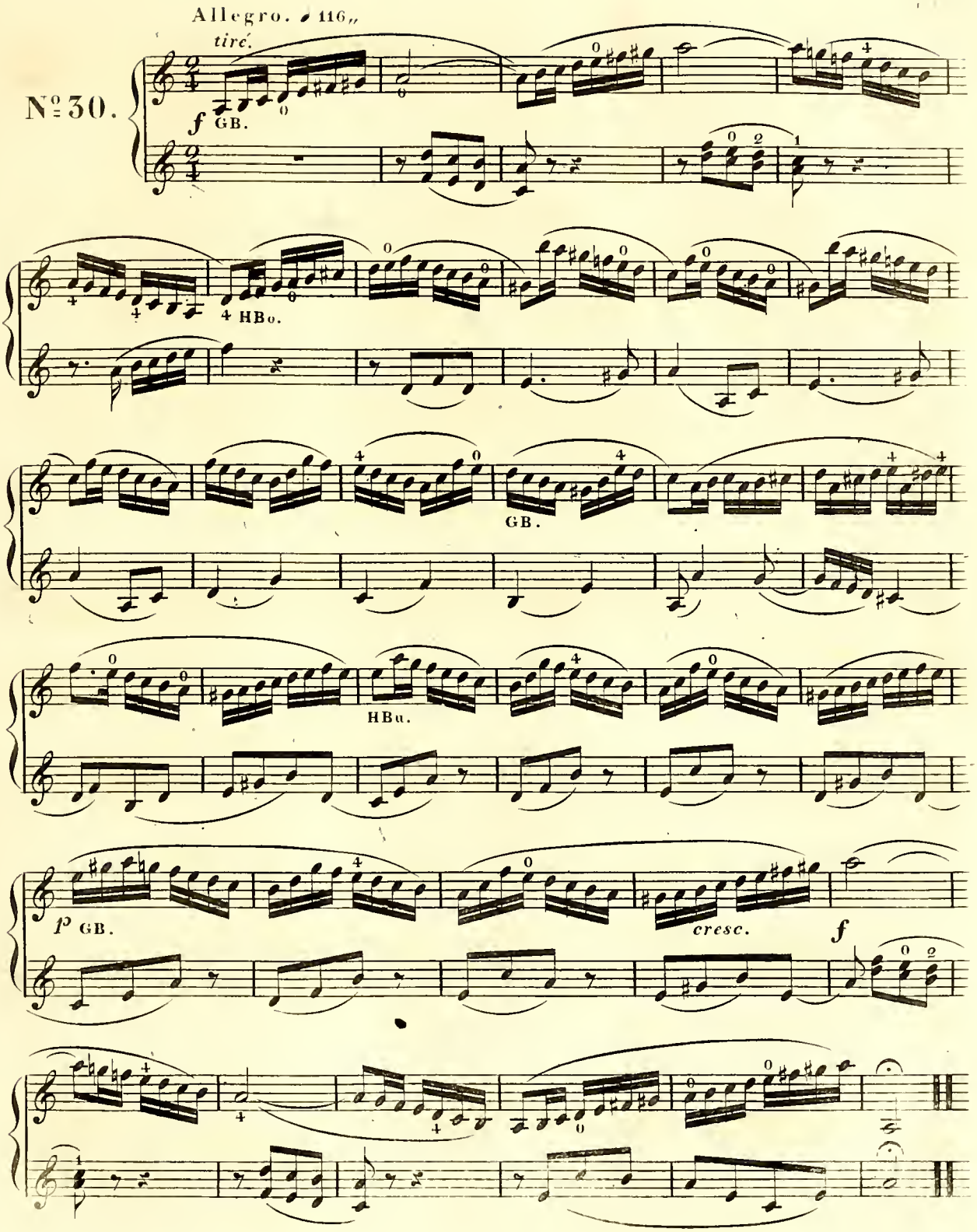
In N° 13.  entscheidet die zweite Note, das *g* die Durtonart. In N° 14.  bleibt die Tonart im ersten Takt unentschieden, da die Töne dieser Melodie auch dem *a-moll* angehören könnten; die erste Note des zweiten Taktes, das *g* entscheidet aber für *c dur*. In N° 15.  kündet der erste Ton sogleich die Molltonart, in N° 16  der dritte die Durtonart an. In N° 17.  zeigt ebenfalls der dritte Ton schon die Durtonart. Bey N° 18.  bleibt es aber bis zum Anfang des zweiten vollen Taktes unentschieden, ob die Melodie dem *c-dur* oder *a-moll* angehört; erst das *a* des zweiten Taktes entscheidet für letzteres. In N° 19.  ist durch die zweite Note sogleich die Durtonart bestimmt.

Der Schüler versuche auf die vorstehende Weise nun auch die Tonart solcher Musikstücke, die Vorzeichnungen von Kreutzen oder Been haben, zu bestimmen und wende das, was hier von *c-dur* und *a-moll* gesagt worden ist, auf jene an. Sollte er dann doch noch zuweilen bey dem Anfang eines Musikstücks über die Tonart in Zweifel seyn, so sehe er, um gewiss zu werden, nur nach der Schlussnote desselben; denn alle regelmässigen Musikstücke schliessen in derselben Tonart in welcher sie beginnen, wenn sie auch in der Mitte in andere Tonarten ausweichen:*) Auch endet die Oberstimme (, die erste Violine,) gewöhnlich eben so wie die Unterstimme (, der Bass) mit der Tonika, d. h. mit der Haupt- und Grund-Note der Tonart. Als Beyspiel dafür können die obenangeführten Übungen N° 13 bis 19. ebenfalls dienen, die alle mit *c* oder *a* schliessen, nachdem sie *dur* oder *moll* sind.

Die folgenden Übungsstücke sind bestimmt, um die Molltonleitern, so wohl auf- wie absteigende, letztere bald mit kleiner bald mit grosser Septime, einzuüben. Der Schüler hat dabey auf die häufig vorkommenden zufälligen Versetzungszeichen besondere Aufmerksamkeit zu verwenden.
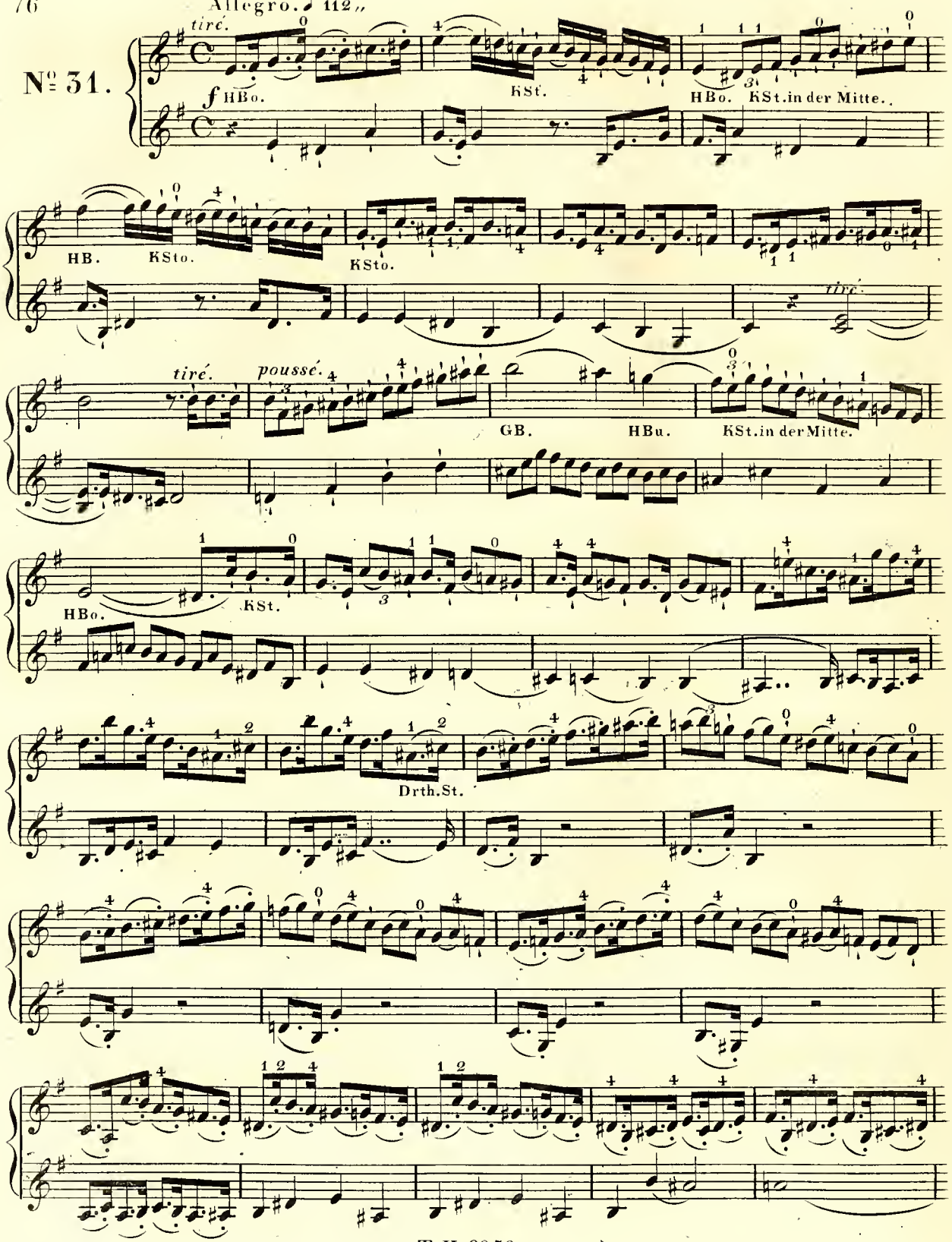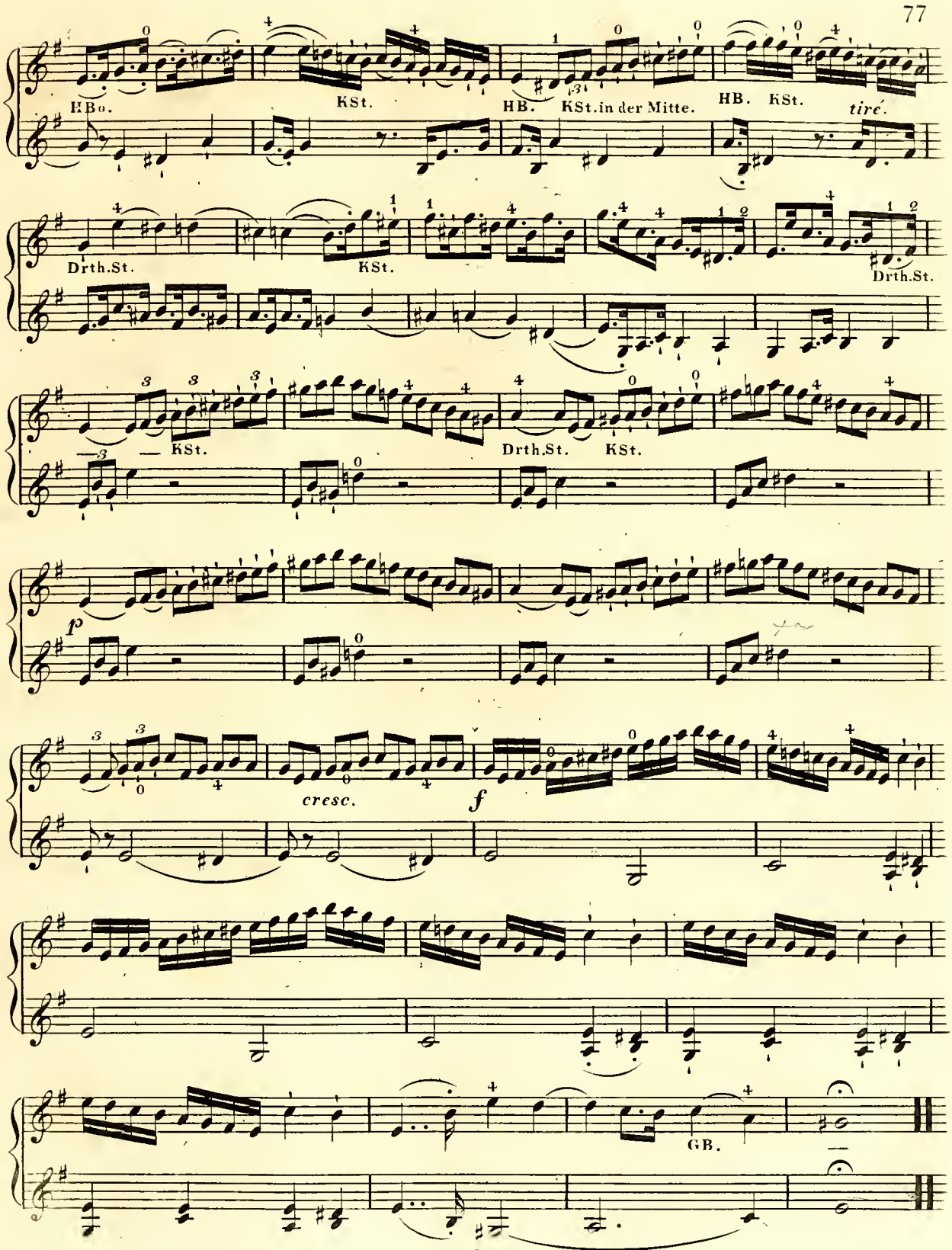
---

*) Bey Musikstücken in der Molltonart wird häufig in der Durtonart desselben Tons (, bey *a-moll* also in *a-dur*) geschlossen.

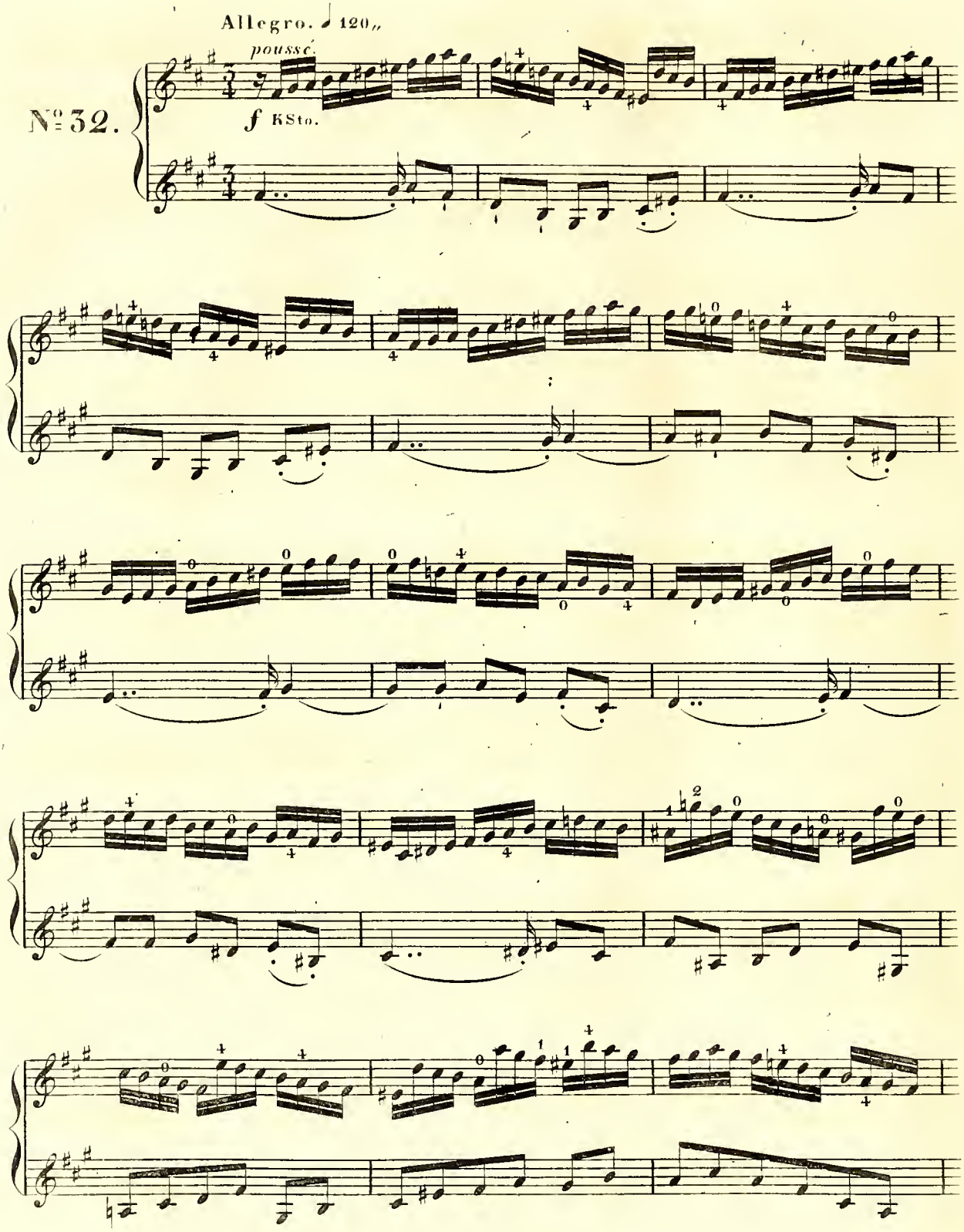

Allegro. ♩ 116„
tiré.
N° 30.
f GB.
HBo.
GB.
HBu.
1° GB.
cresc.
f
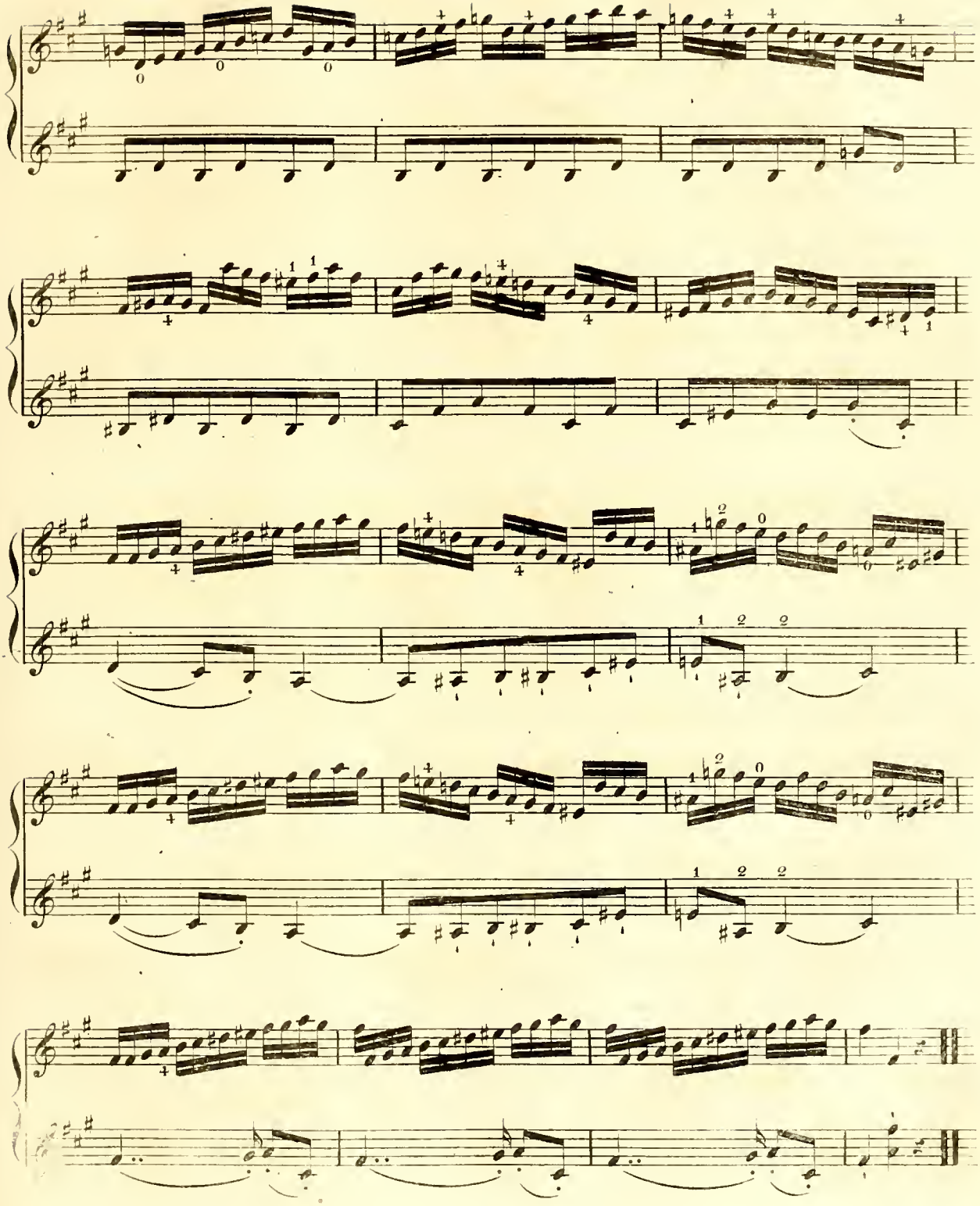
Allegro. ♩ 112„

N° 31.
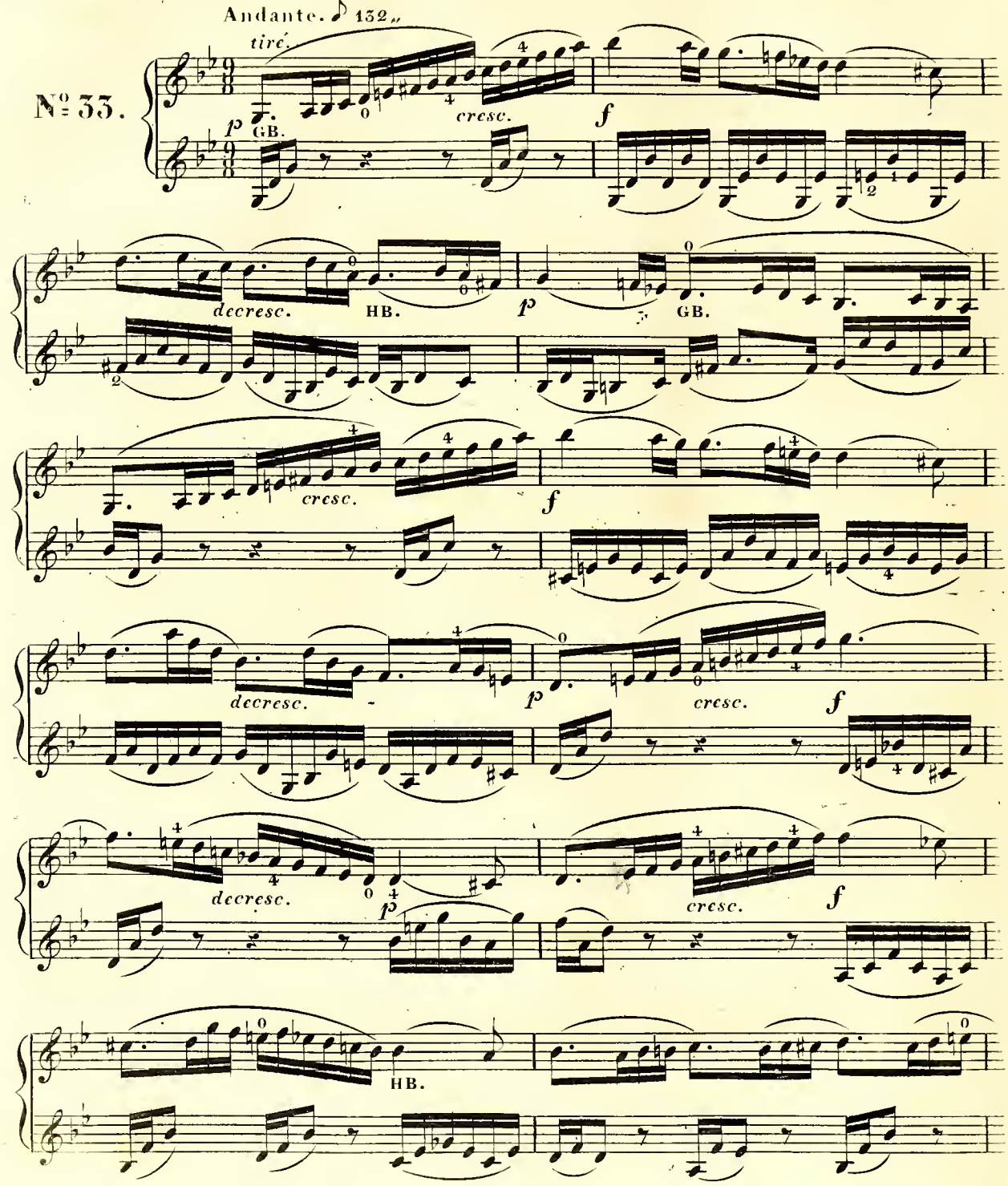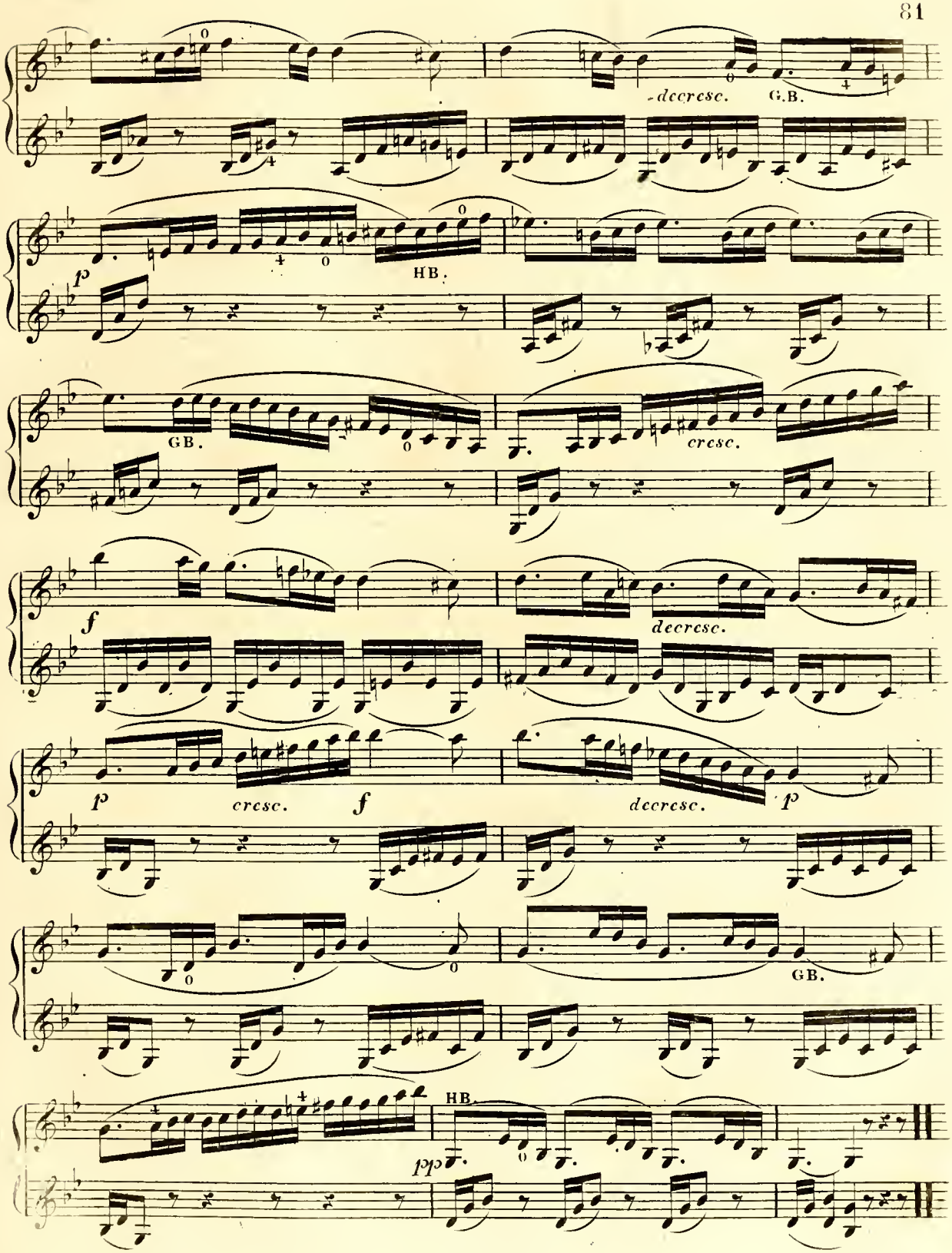



HBo.
KSt.
HB.
KSt. in der Mitte.
HB.
KSt.
tiré.
Drth.St.
KSt.
Drth.St.
KSt.
Drth.St.
KSt.
p
cresc.
f
GB.


Allegro. ♩ 120„
poussé.
f KSto.
№ 32.



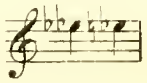
Bey der folgenden Übung erinnere sich der Schüler der Regel: dass die Versetzungszeichen in dem Umfange eines Taktes auch die Töne der höhern oder tiefern Octaven verändern; dass folglich zu Ende des ersten Taktes ebenfalls *c* und *fis* zu greifen ist.
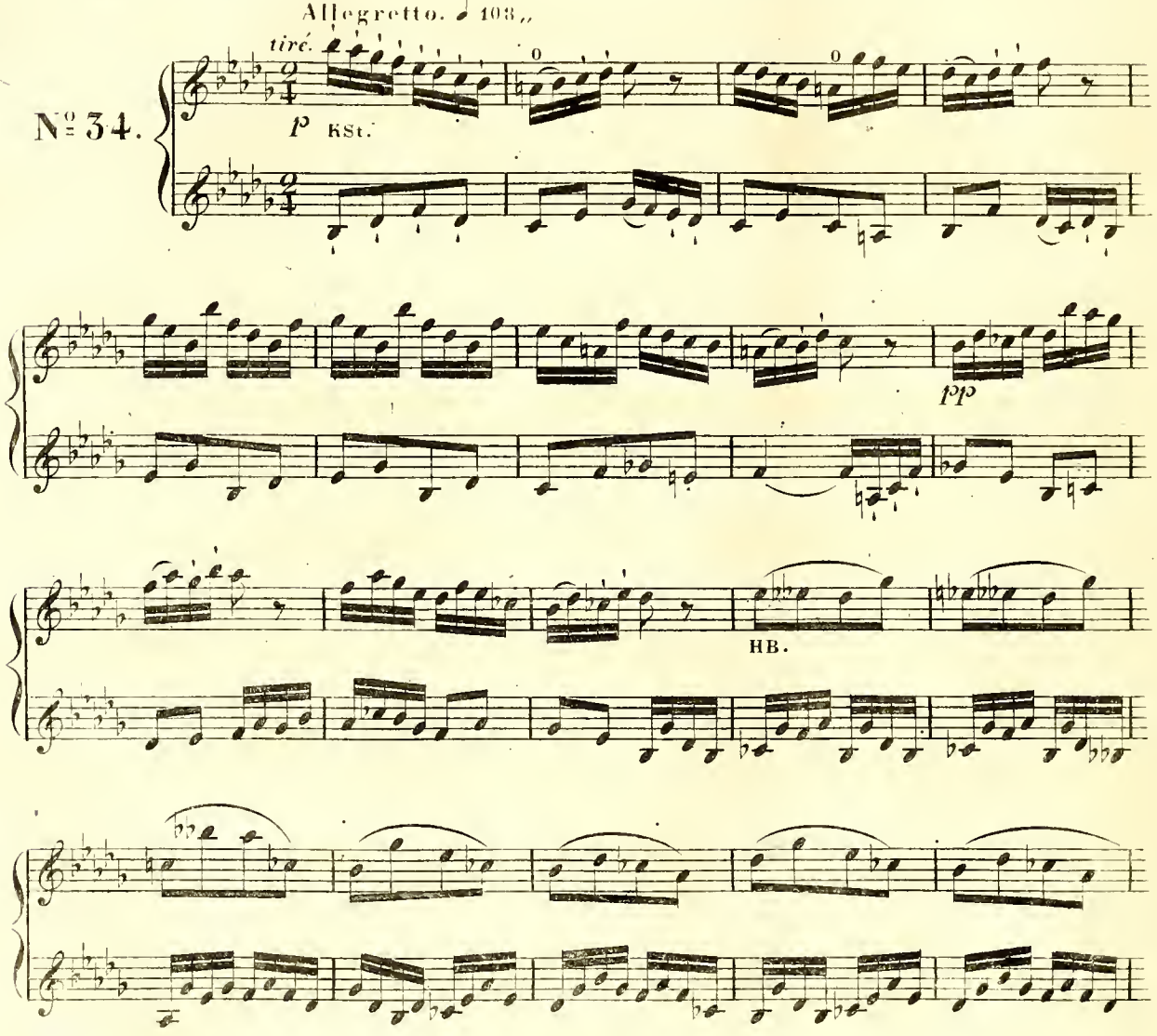



decresc.
G.B.
HB.
GB.
cresc.
decresc.
cresc.
decresc.
GB.
HB.

Im 13ten Takt der folgenden Übung kommt ein, dem Schüler noch unbekanntes Versetzungszeichen vor. Es ist das Doppel-Be (𝄫.) und dient dazu, eine, bereits durch das einfache Be erniedrigte Note noch um einen halben Ton zu erniedrigen. Dem Namen der Note werden bey dieser zweiten Erniedrigung ebenfalls die Sylben doppel-vorgesezt: z. B. Doppel-*es*, Doppel-*bc* u. s. w.*)
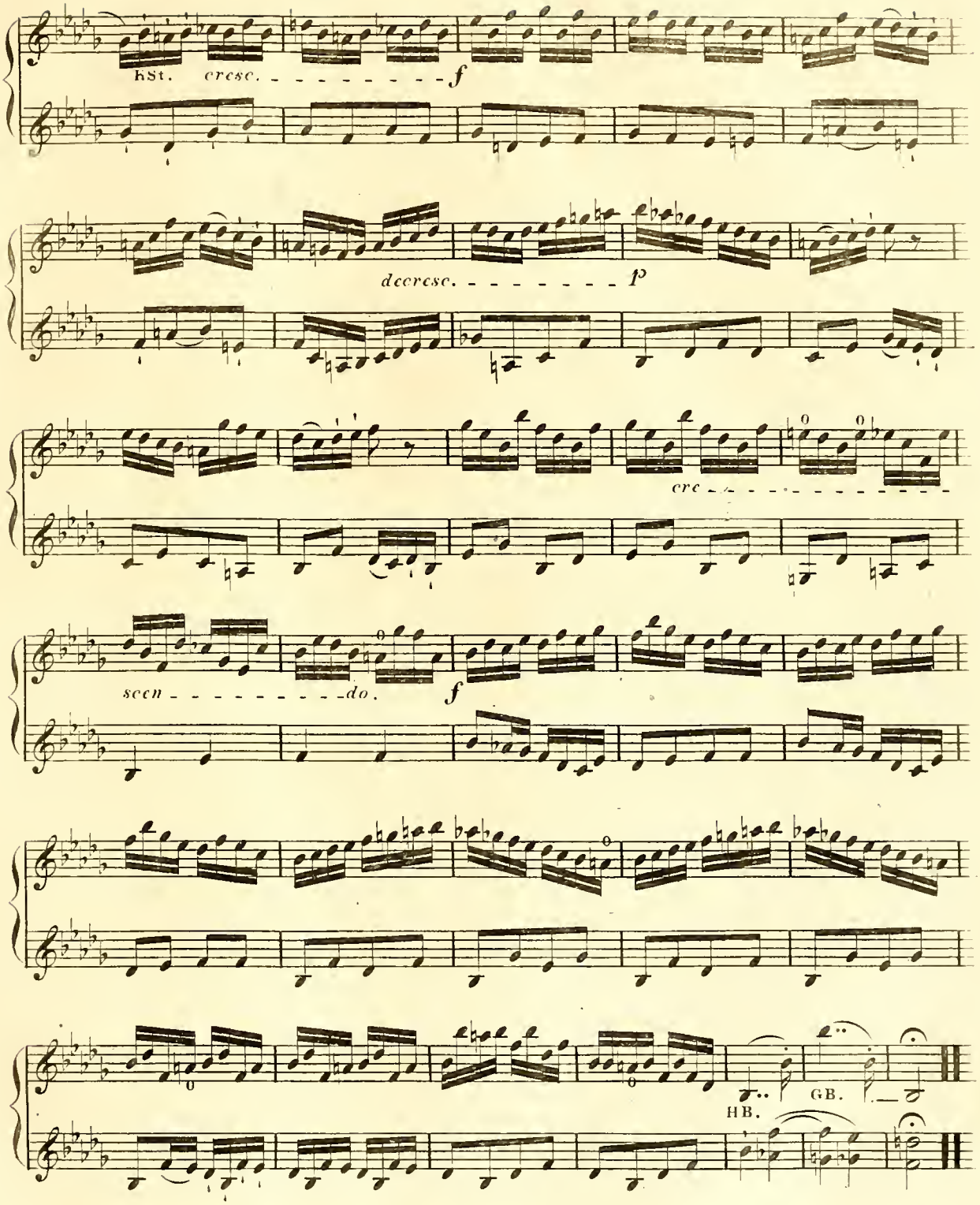
Soll diese doppelte Erniedrigung durch das ♮ einfach aufgehoben werden, so muss ihm ein ♭ angehängt werden, z. B.
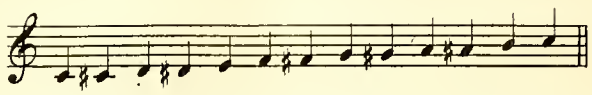


Mit diesem Doppel-Be hat der Schüler nun das letzte der fünf Versetzungszeichen (♯, ×, ♭, 𝄫, und ♮) kennen gelernt.



*) Andere verdoppeln die Benennung der einfacherniedrigten Note und sagen *eses*, *bebe* u. s. w.
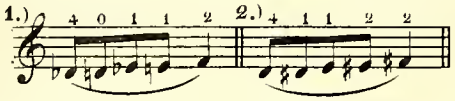

hSt.
cresc.
f
decresc.
p
cre
scen
do.
f
GB.
HB.

Sämtliche Dur-und Moll-Scalen, aus fünf ganzen und zwei halben Tönen bestehend, werden mit dem gemeinschaftlichen Namen: diatonische (oder natürliche) Scalen benannt. Es giebt aber noch eine Gattung von Dur-und Moll-Scalen die durch alle zwölf halben Töne fortschreiten:
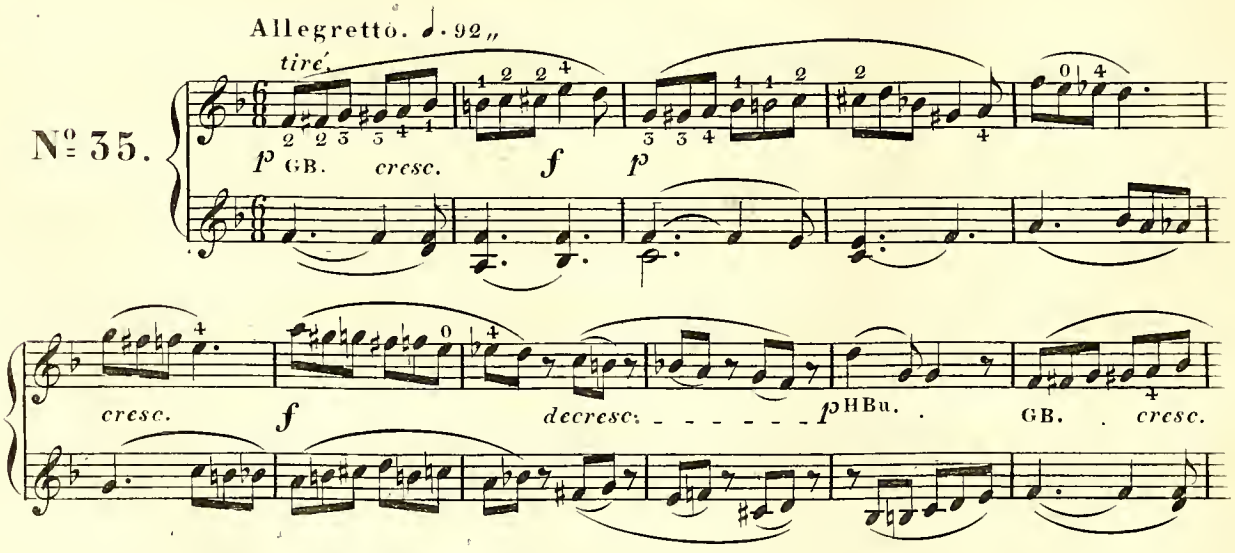


welche chromatische (oder künstliche) Scalen genannt werden. Da sie immer aus denselben halben Tönen bestehen, so sind sie in dur und moll, auf-und absteigend für das Ohr stets dieselben, wenn sie auch dem Auge verschieden, d.h. mit andern Versetzungszeichen geschrieben, erscheinen.*)

Die beiden folgenden Übungen sind bestimmt, die chromatischen Tonleitern einzuüben. Sind diese sehr schnell, so gilt dabey als erste Regel: dass mit dem kleinen Finger, weil er kürzer wie die andern und daher weniger beweglich ist, nie mehr als ein Ton gegriffen wird, während auf jeden der andern drei Finger zwei Töne kommen. Zu dem erhöhten Ton des vierten Fingers wird daher stets, entweder (wie bey 1.)) die folgende leere Saite oder (wie bey 2.)) der erste Finger auf dieser genommen:

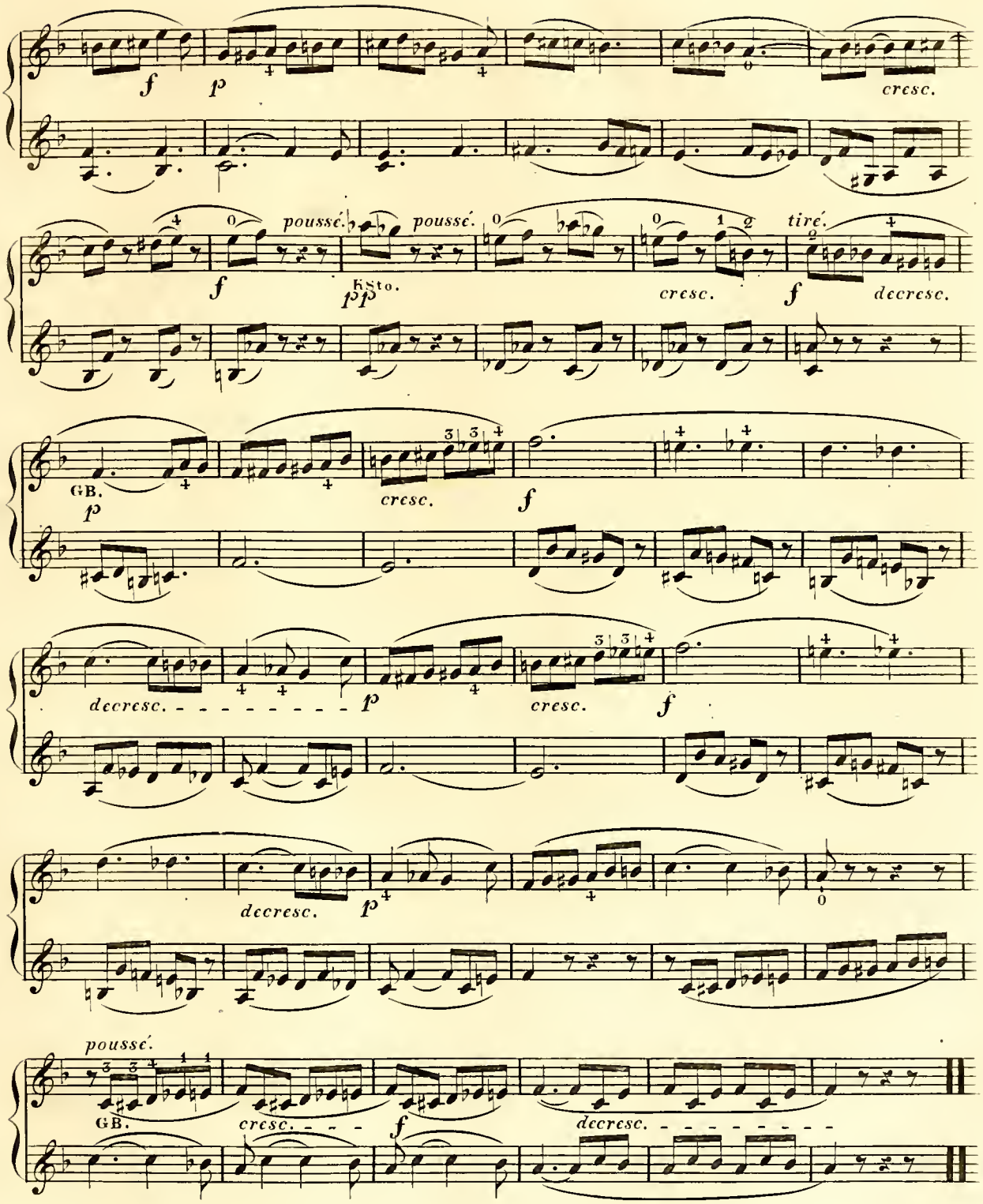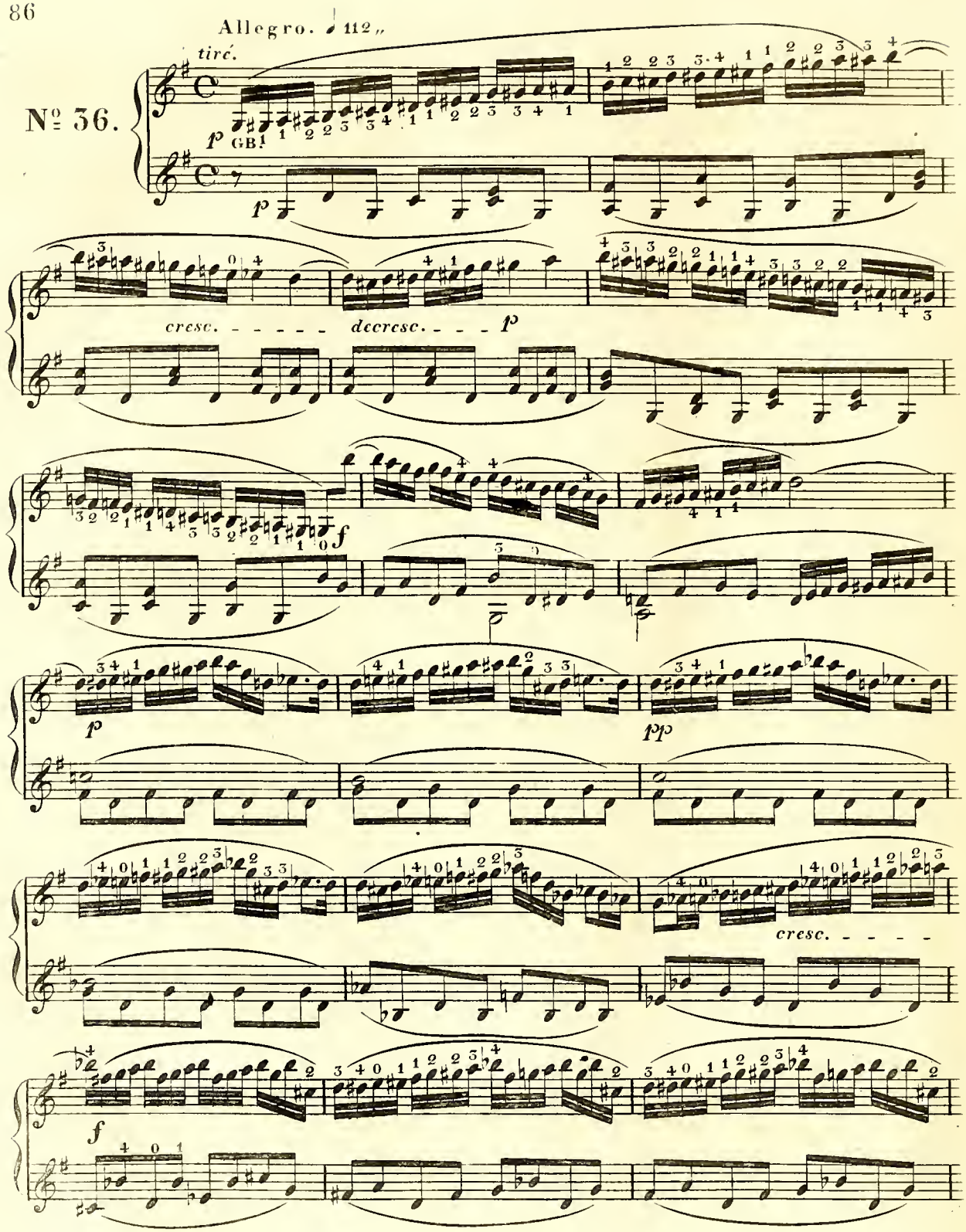


Das *eis* bey 2.) muss dann aber mit dem zweiten Finger gegriffen werden, weil niedersel-be Finger dreimal nacheinander folgen darf.
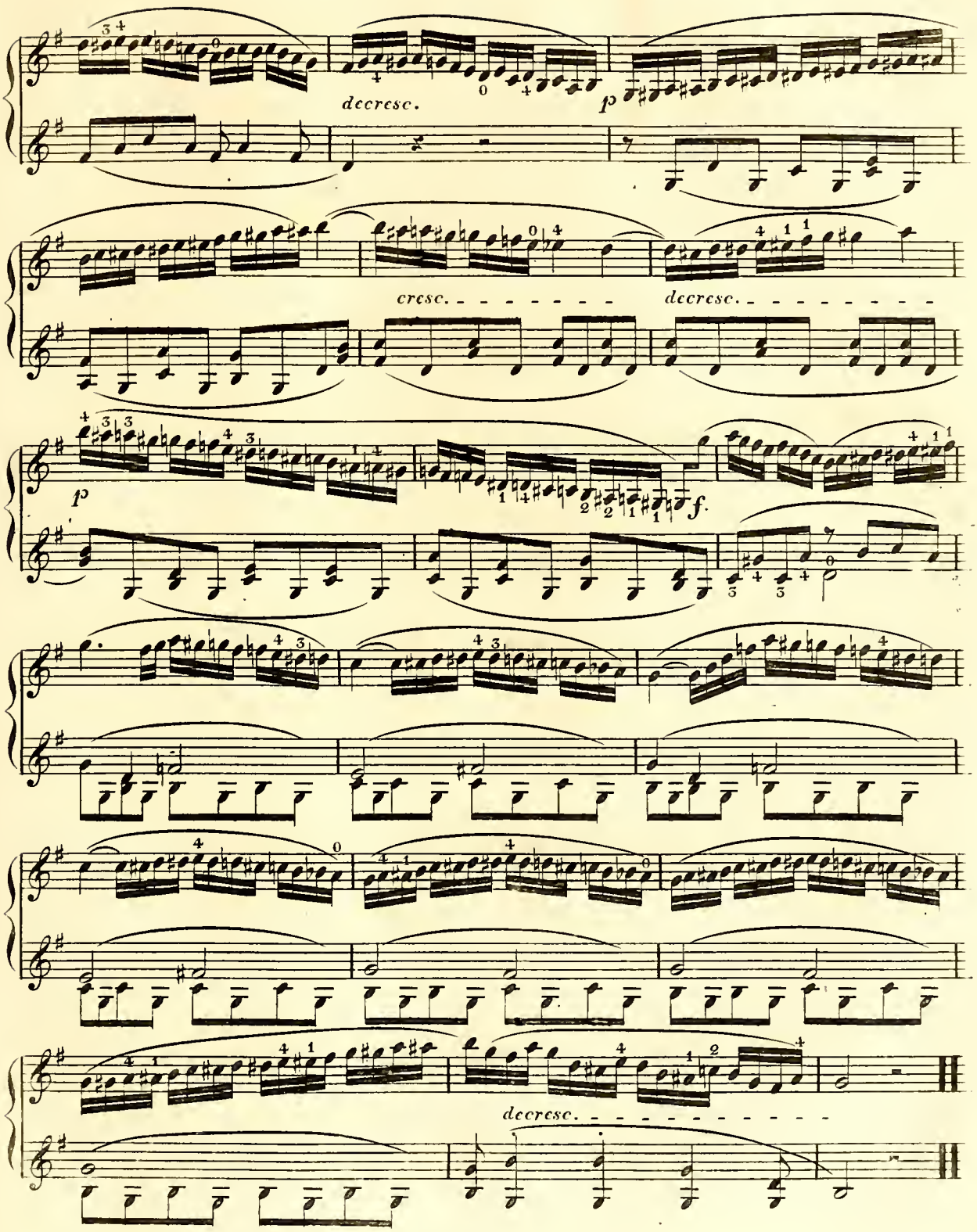
Da die blossen Saiten (besonders *e* und *a*) schärfer klingen wie die gegriffenen Töne, so sucht man sie bey chromatischen Scalen möglichst zu vermeiden. Im 26ten Takt der folgenden Übung ist daher das *es* (als wäre es *dis*) mit dem dritten Finger zu greifen, damit das *e* nicht auf der leeren Saite, sondern mit dem vierten Finger genommen wird.



*) Der enharmonischen Scala ist nicht erwähnt, weil sie in der Praxis nie vorkommt.
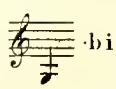
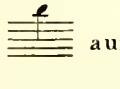

f
p
cresc.
poussé.
poussé.
f
Ksto.
pp
cresc.
f
tiré.
decresc.
GB.
p
cresc.
f
decresc.
p
cresc.
f
decresc.
p
poussé.
GB.
cresc.
f
decresc.
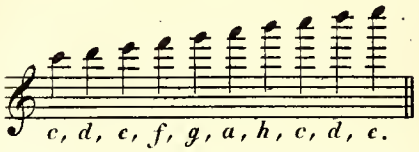

Allegro. ♩ 112 „
tiré.
Nº 36.
p GB!
p
cresc. - - - - - -
decresc. - - - p
f
p
pp
cresc. - - - - -
f


decresc.
p
cresc.
decresc.
p
f.
decresc.

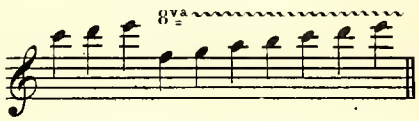
Zehnter Abschnitt.

Von den Applicaturen, dem Abreichen der Töne und den Flageolettönen.

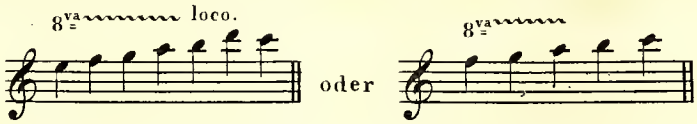
Ausser den Tönen von  bis  auf welche sich alle bisherigen Übungen beschränkten, besitzt die Violine noch einen Umfang wohlklingender Töne von mehr als einer Octave:
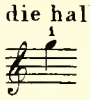


Die höchsten dieser Töne werden, weil sich bey ihnen die Nebenlinien so vermehren, dass sie das Auge nicht mehr schnell übersehen kann, gewöhnlich eine Octave tiefer geschrieben und ihre höhere Lage durch die Überschrift *all'octava* (abbrev. 8^{va}) angezeigt, z. B.
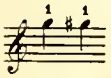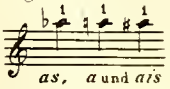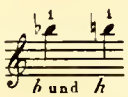


Sollen sie wieder in der Lage, in der sie geschrieben sind, gespielt werden, so wird dies durch das Wörtchen *loco*, oder auch nur durch das Aufhören der geschlängelten Linie angezeigt, z. B.
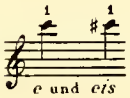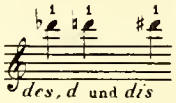


Diese über  hinausliegenden Töne können von den Fingern nur dann erreicht und gegriffen werden, wenn die Hand ihre bisherige Lage verlässt und sich bald mehr bald weniger dem Stege nähert. Diese verschiedenen Lagen der Hand nennt man die Applicaturen. Ehemals theilte man sie ein in die halbe und ganze. Halbe Applicatur hiess die Lage der Hand, bey der das *g* der *E*-Saite  mit dem ersten Finger gegriffen wird; ganze Applicatur die, bey der der erste Finger auf das *a* der *E*-Saite  gesetzt wird. Die folgende Lage hiess wieder halbe, die dann folgende wieder ganze Applicatur u. s. w. Um diese höhern Lagen der Hand von den tiefern, gleich benannten zu unterscheiden, sagte man auch wohl zweite halbe oder zweite ganze Applicatur.

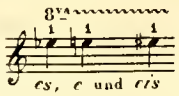
Da aber diese Benennung der Applicaturen verwirrend ist, so nehme ich die der Französischen Violinschule auf, die die verschiedenen Lagen der Hand als erste, zweite u. s. w. bezeichnet.

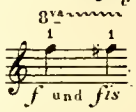
Die untere Lage der Hand, in der bisher alle Übungen gespielt wurden, heisst daher erste Applicatur; rückt man mit der Hand dem Stege um so viel näher, dass der erste Finger auf das *g* oder *gis* der *E*-Saite  fällt, so ist man in der zweiten Applicatur; auf 

in der 3ten; auf 

in der 4ten; auf 

in der 5ten; auf 

in der 6ten;
auf 

in der 7ten, auf 

in der 8ten u.s.w.

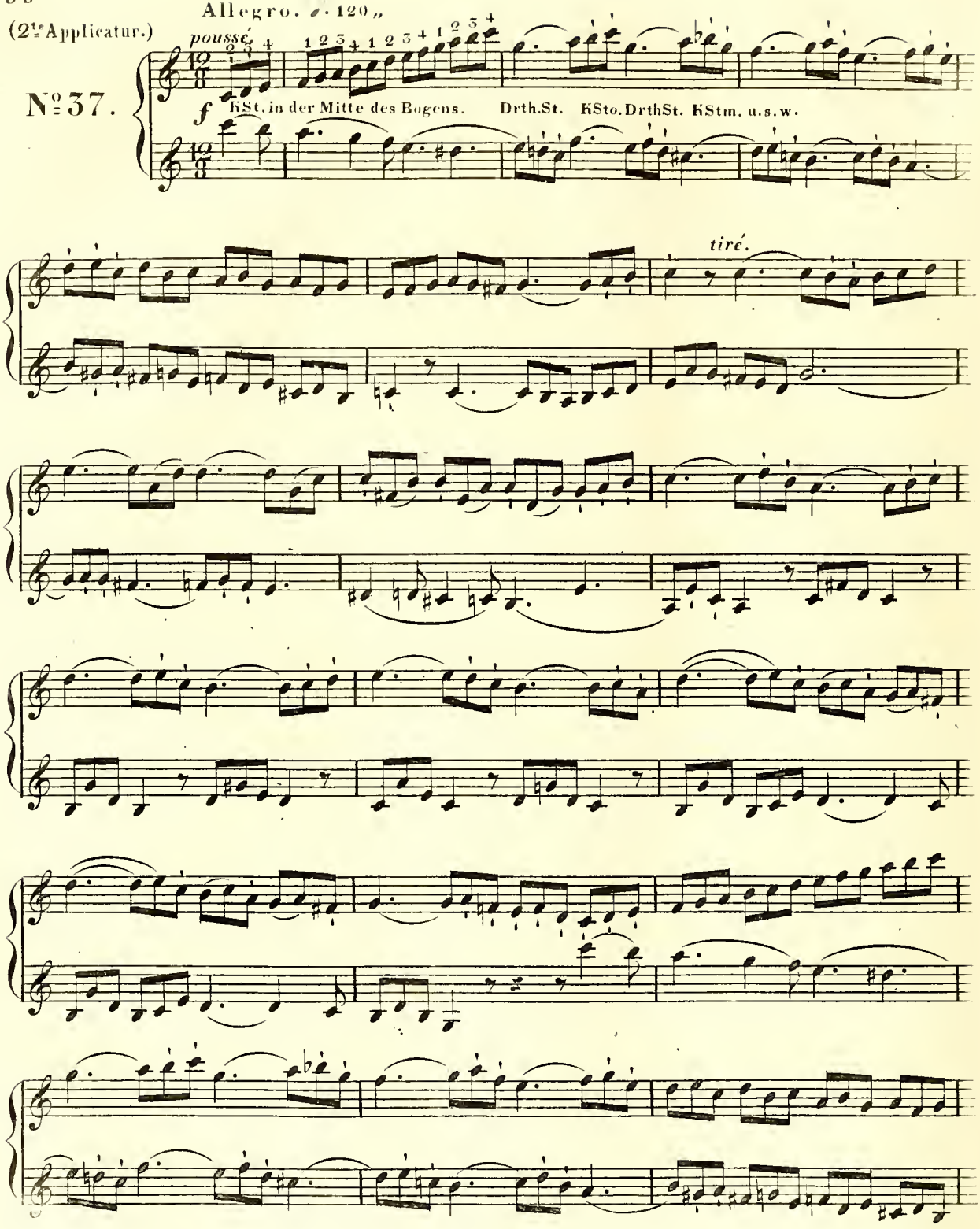
In diesen höhern Lagen der Hand werden nun nicht blos die Töne der *E*-Saite sondern auch die der drei andern Saiten gespielt, obgleich man diese mit Hülfe der *E*-Saite auch in der untern Lage erreichen kann. Wollte man dies aber stets, so würde sich die Lage der Hand zu oft verändern müssen und das Spiel dadurch sehr erschwert werden. Ja, manche, bey ruhiger Lage der Hand, sehr leichte Tonfolgen würden gar nicht herauszubringen seyn.
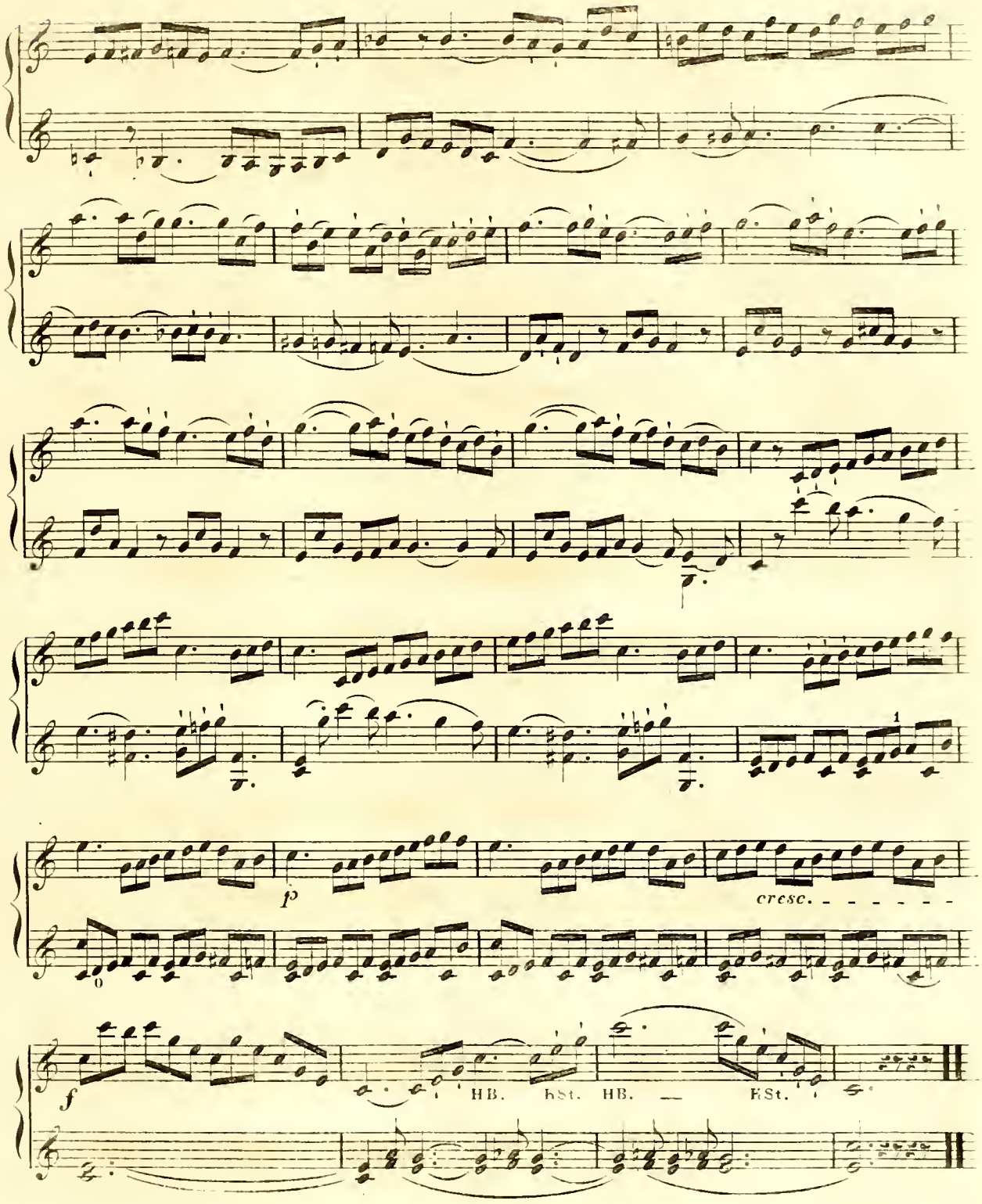
Bey den neuen Applicaturen der folgenden Übungen achte der Schüler nun hauptsächlich darauf, dass die Haltung der Hand stets die bisherige bleibe und die Finger, in beyden Gelenken gekrümmt, von oben herab auf die Saiten fallen. In der zweiten Applicatur darf das Handgelenk noch nicht an die Zargen stossen, wohl aber dann, wenn die Hand bis zur dritten hinaufgerückt ist, wo der Ballen sich an den Vorsprung des Halses anschliesst.

(2te Applicatur.)

Allegro. ♩. 120 „

N° 37.
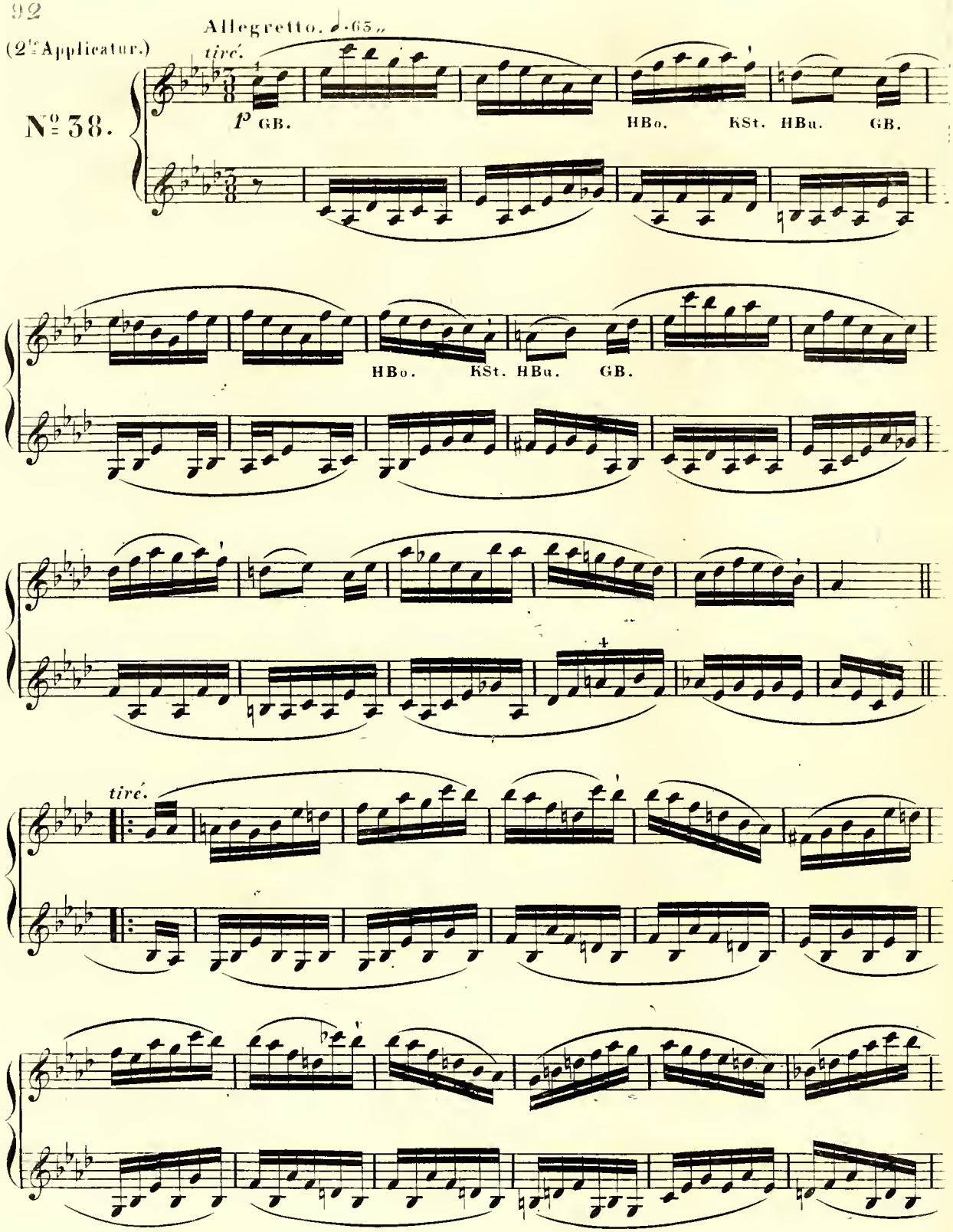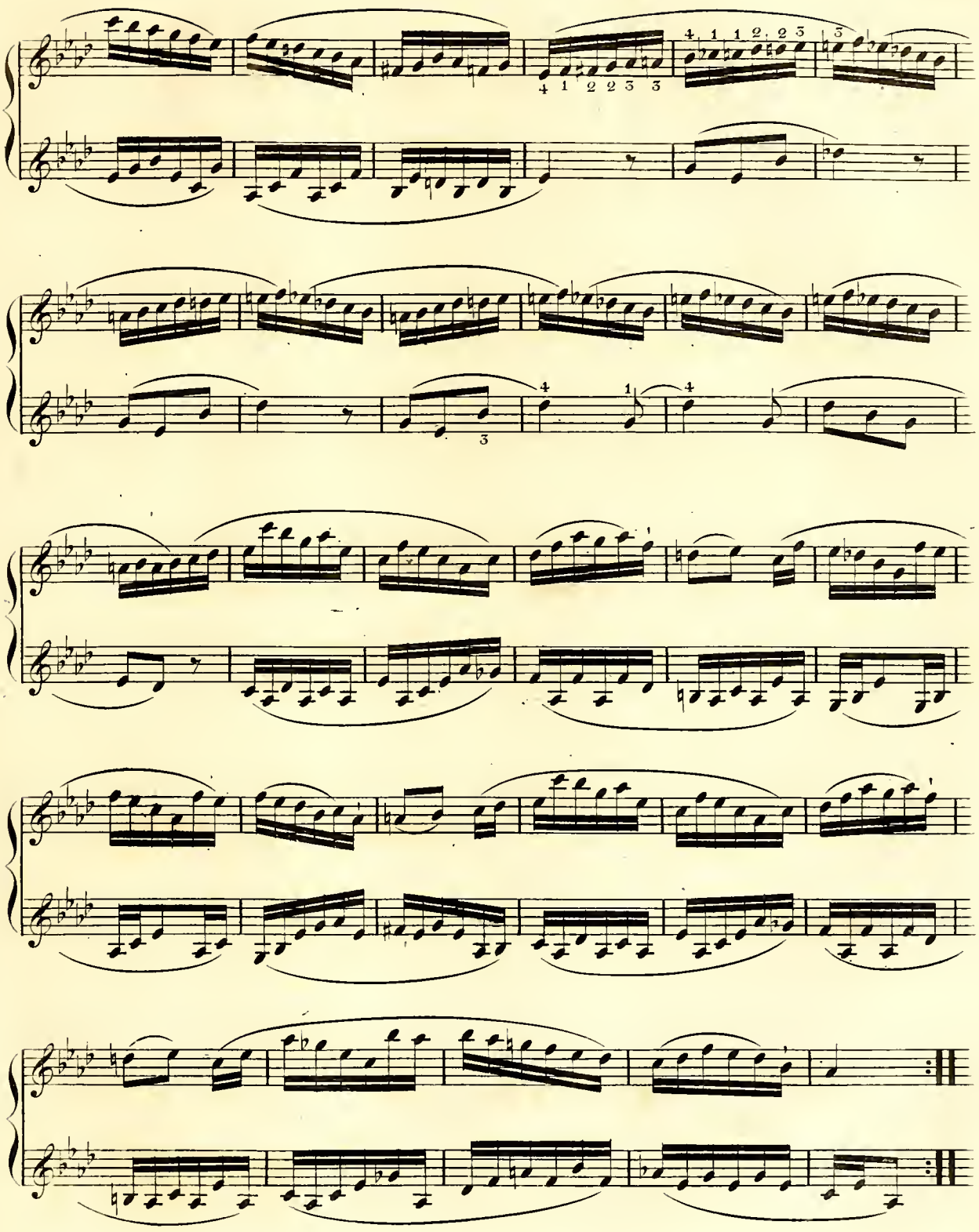



p
cresc.
f
HB. bSt. HB. — BSt.

(2te Applicatur.)

Allegretto. ♩=65„

N° 38.
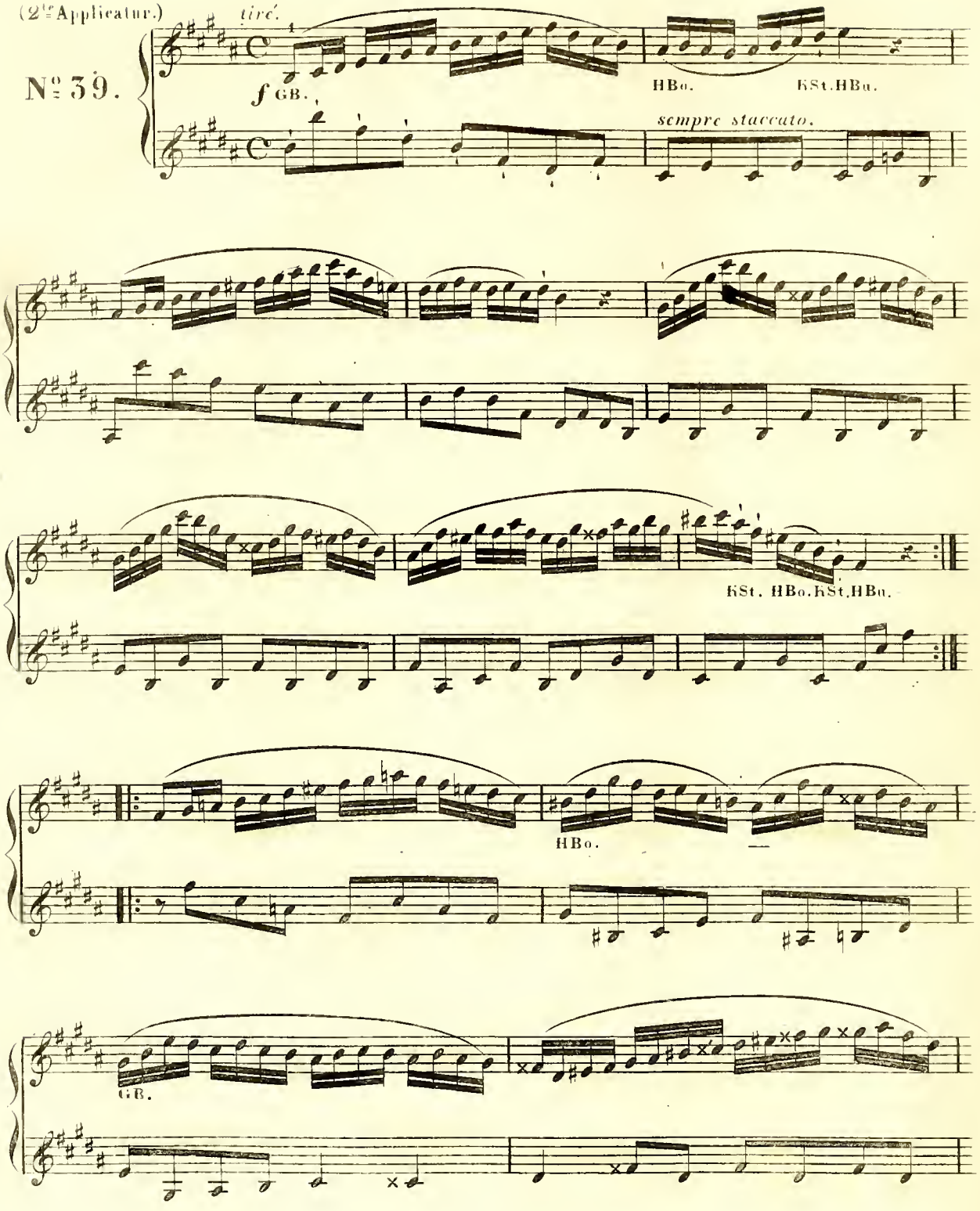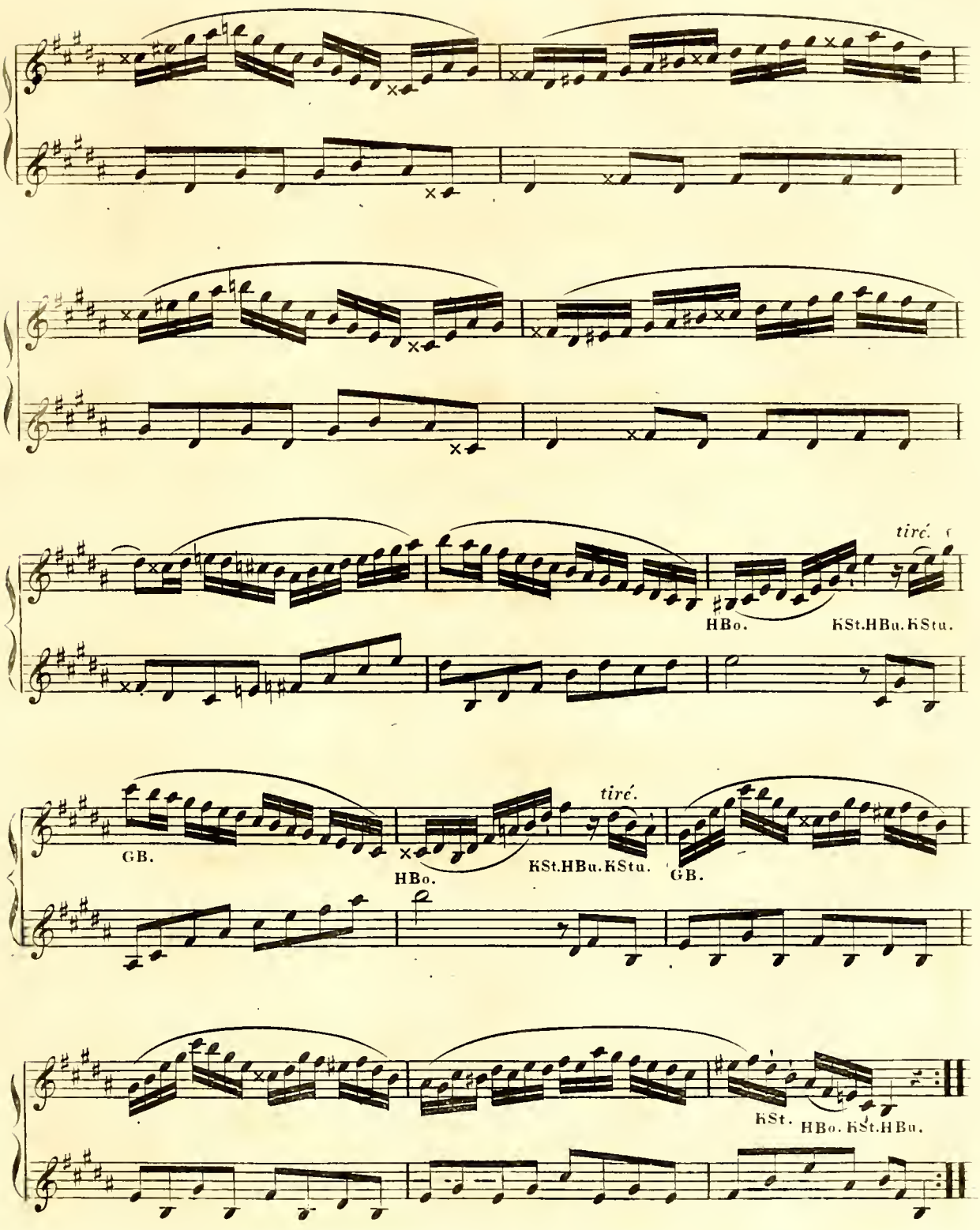




(2te Applicatur.)
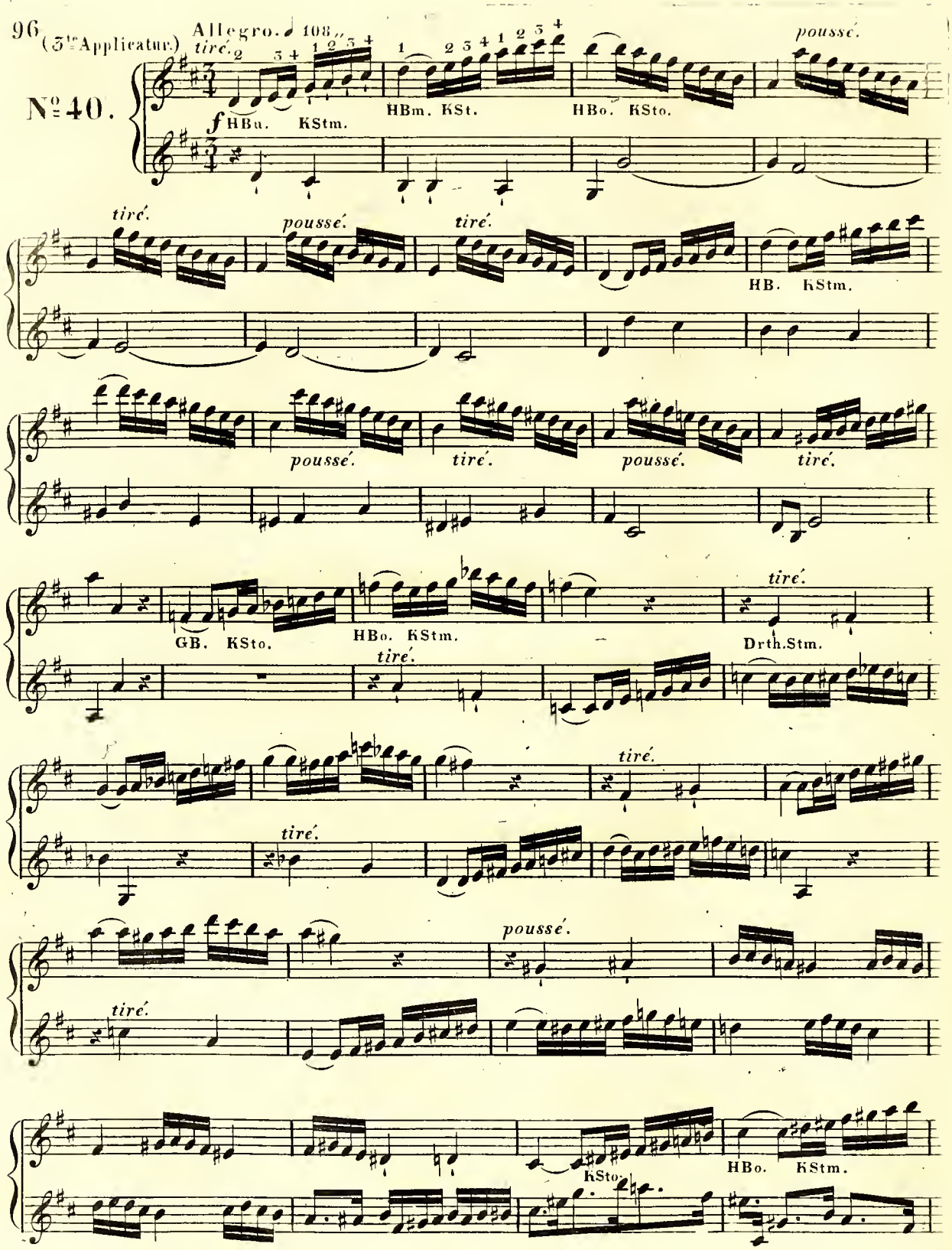
Allegro. ♩ 132 „
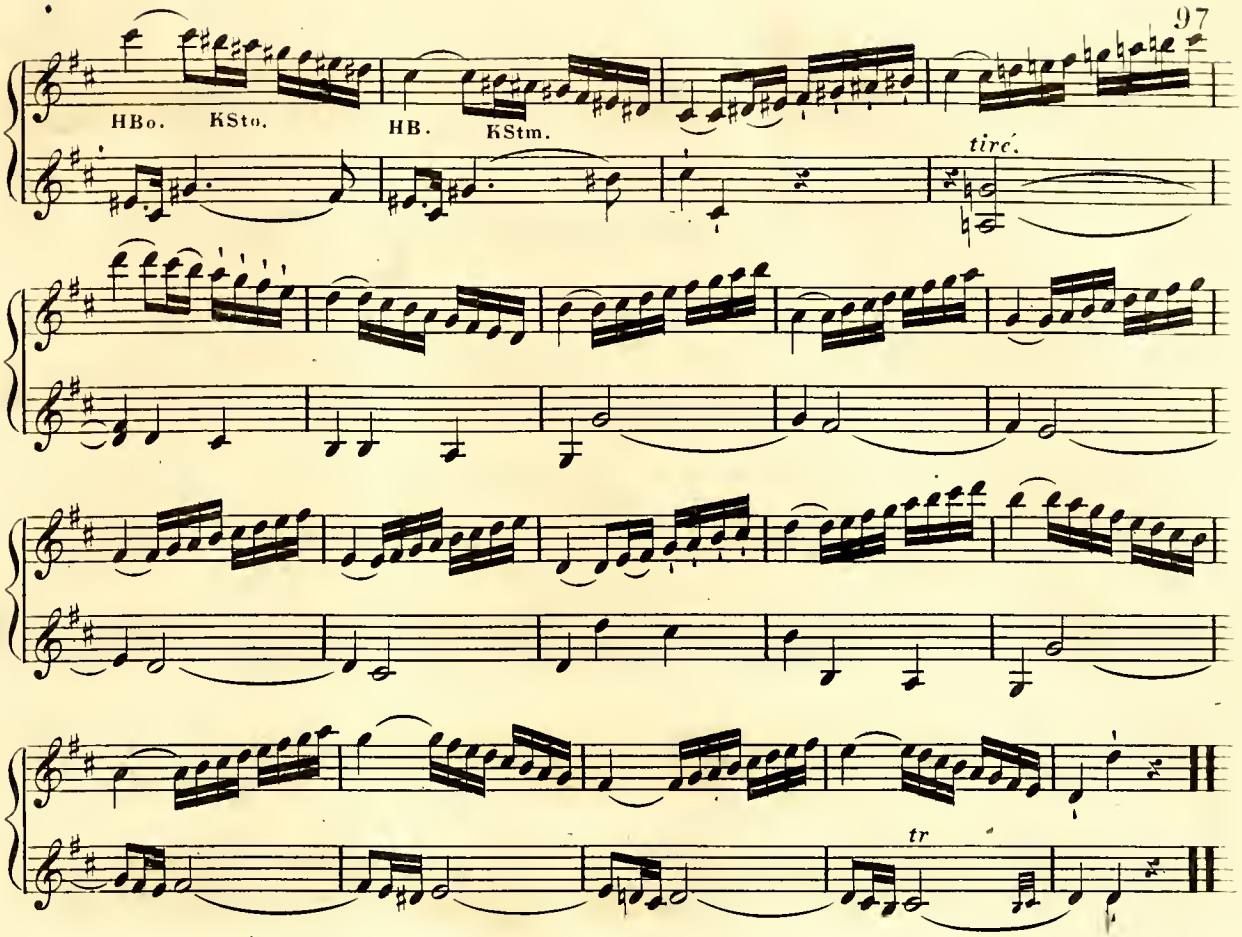
tiré.

№ 39.
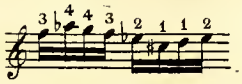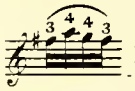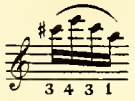



tiré.
HBo.
KSt.HBu.KStu.
GB.
HBo.
tiré.
KSt.HBu.KStu.
GB.
KSt.
HBo. KSt.HBu.


96
(3te Applicatur.)
Allegro. 108
tiré.
poussé.
№ 40.
f HBu. KStm.
HBm. KSt.
HBo. KSto.
HB. KStm.
GB. KSto.
HBo. KStm.
Drth.Stm.
KSto.
HBo. KStm.



Die folgende Übung ist bestimmt, den Schüler das Abreichen der Töne, die der nächsten, oder vorhergehenden Applicatur angehören, zu lehren. Es geschieht, ohne dass die Hand verrückt werden darf, entweder mit dem vierten oder dem ersten Finger, z. B.



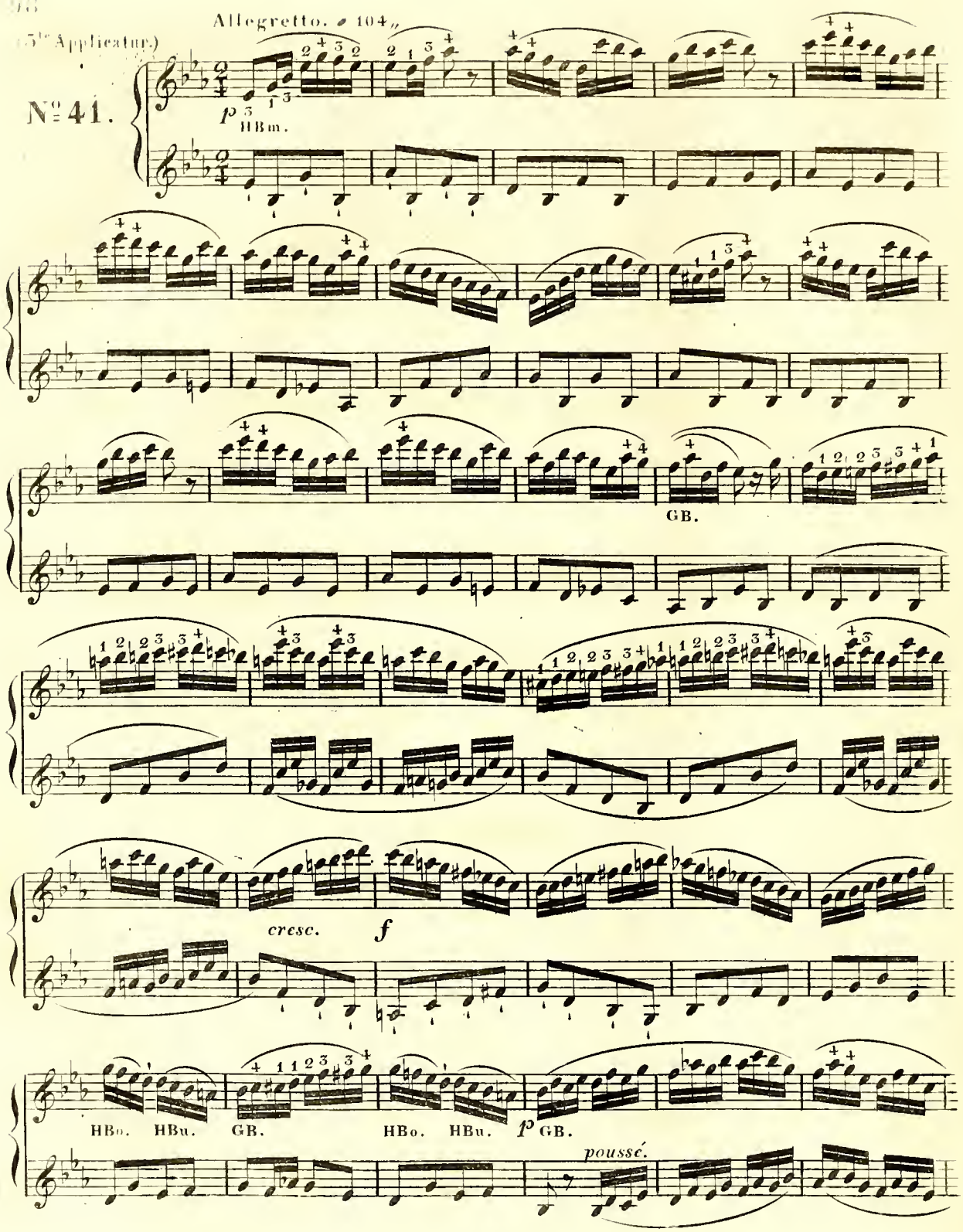
Soll der abgereichte Ton mit dem nächstliegenden in einen Strich zusammengezogen werden, so darf er nur einen halben Ton entfernt liegen, weil bey dem ganzen Ton durch das Zurückziehen des Fingers ein unangenehmes Heulen gehört werden würde, z. B.  Folgt aber dem abgereichten Tone nicht gleich der nächstliegende, so darf auch der ganze Ton, selbst bey liegenden Bogenstrich abgereicht werden, z. B. 

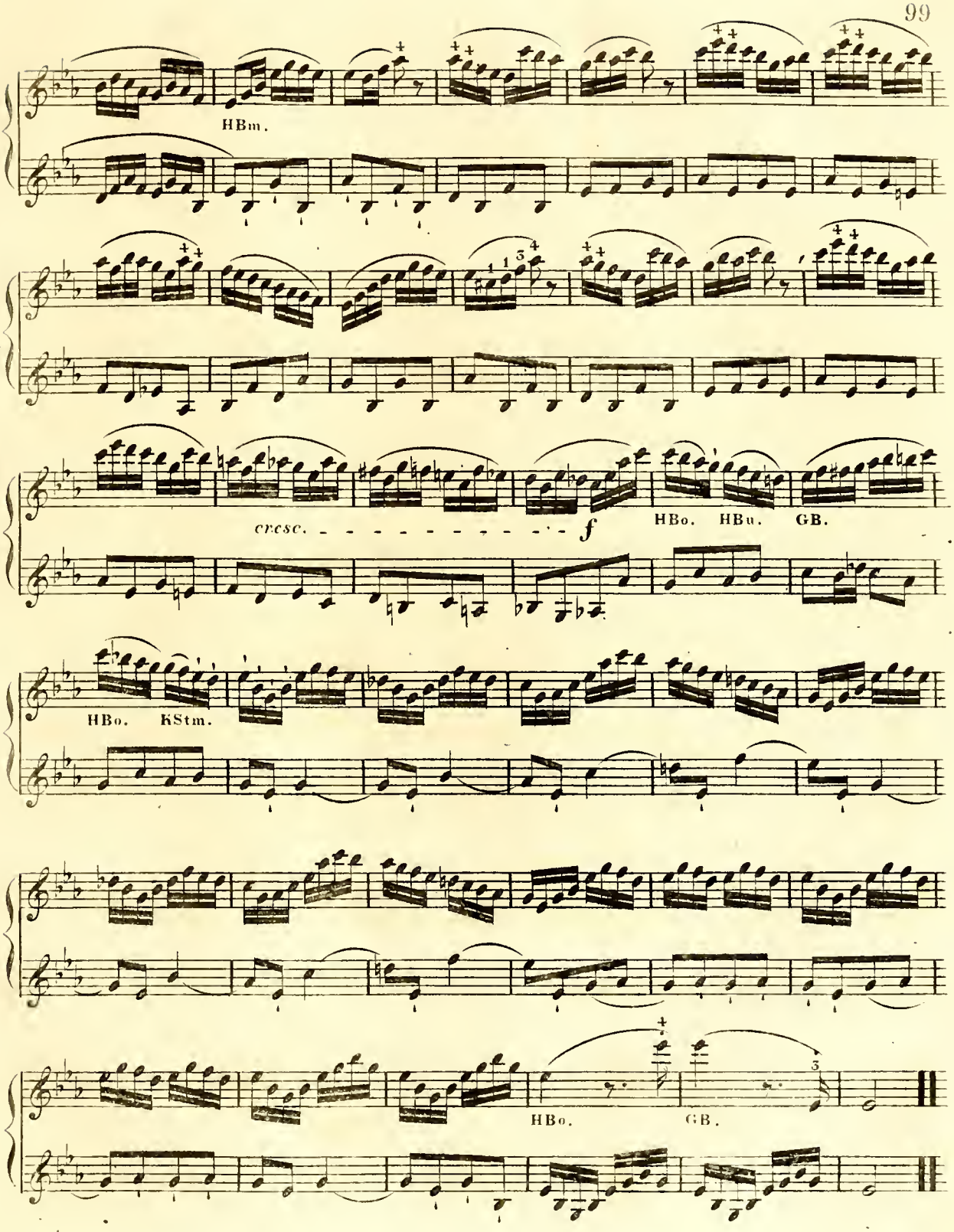
Dieses Abreichen solcher Töne, die der Applicatur, in der man sich befindet, gar nicht angehören, geschieht um nicht eines Tones wegen, die Lage der Hand verändern zu müssen; jenes aber, wo solche Töne abgereicht werden, die man auch, ohne die Applicatur zu verlassen, auf der nächsten Saite greifen könnte, lediglich, um sie mit den andern Tönen in ruhigerm Bogenstrich, als es sonst möglich wäre, verbinden zu können.

(5ter Applicatur.)
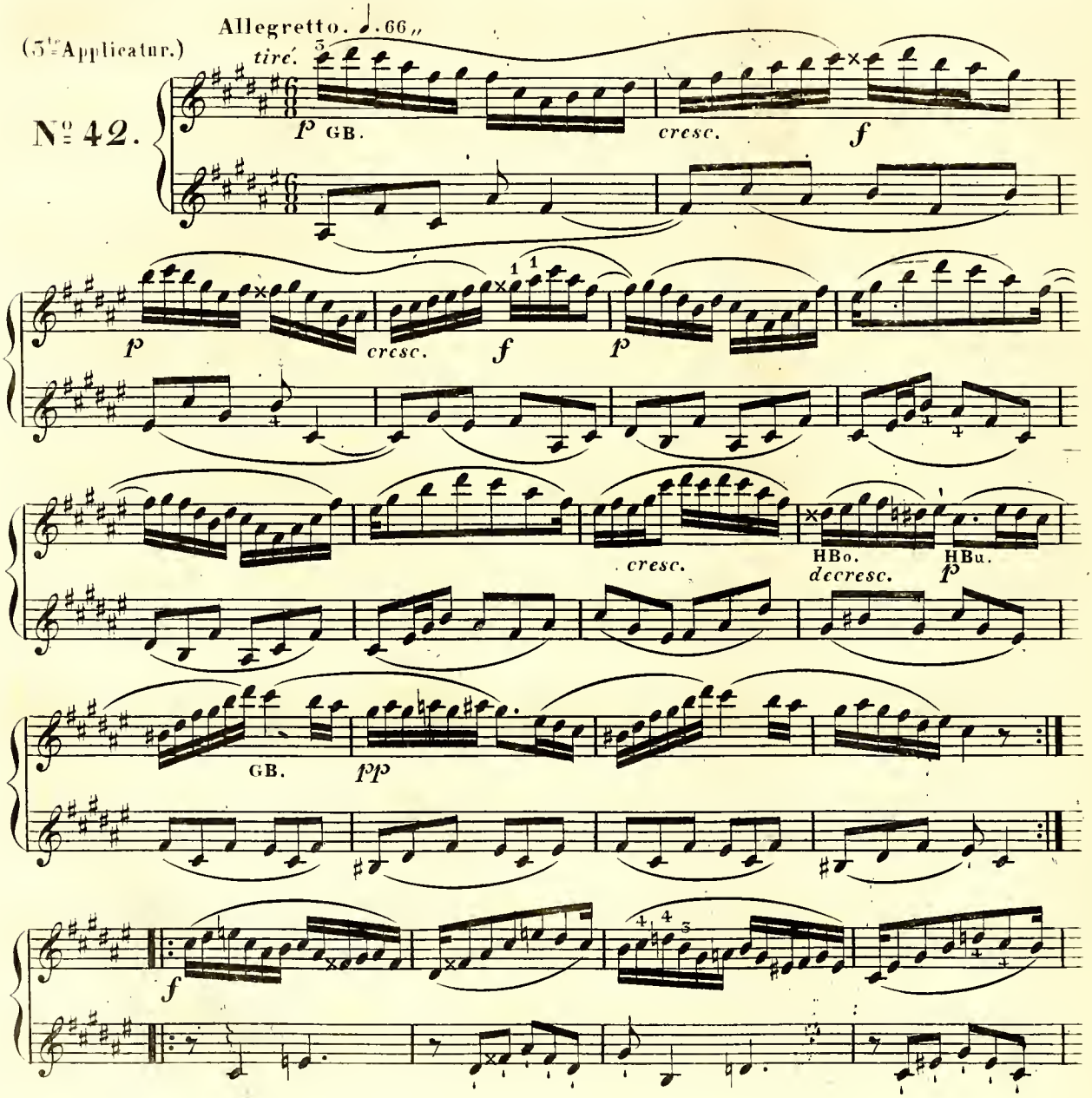
Allegretto. ♩ 104.
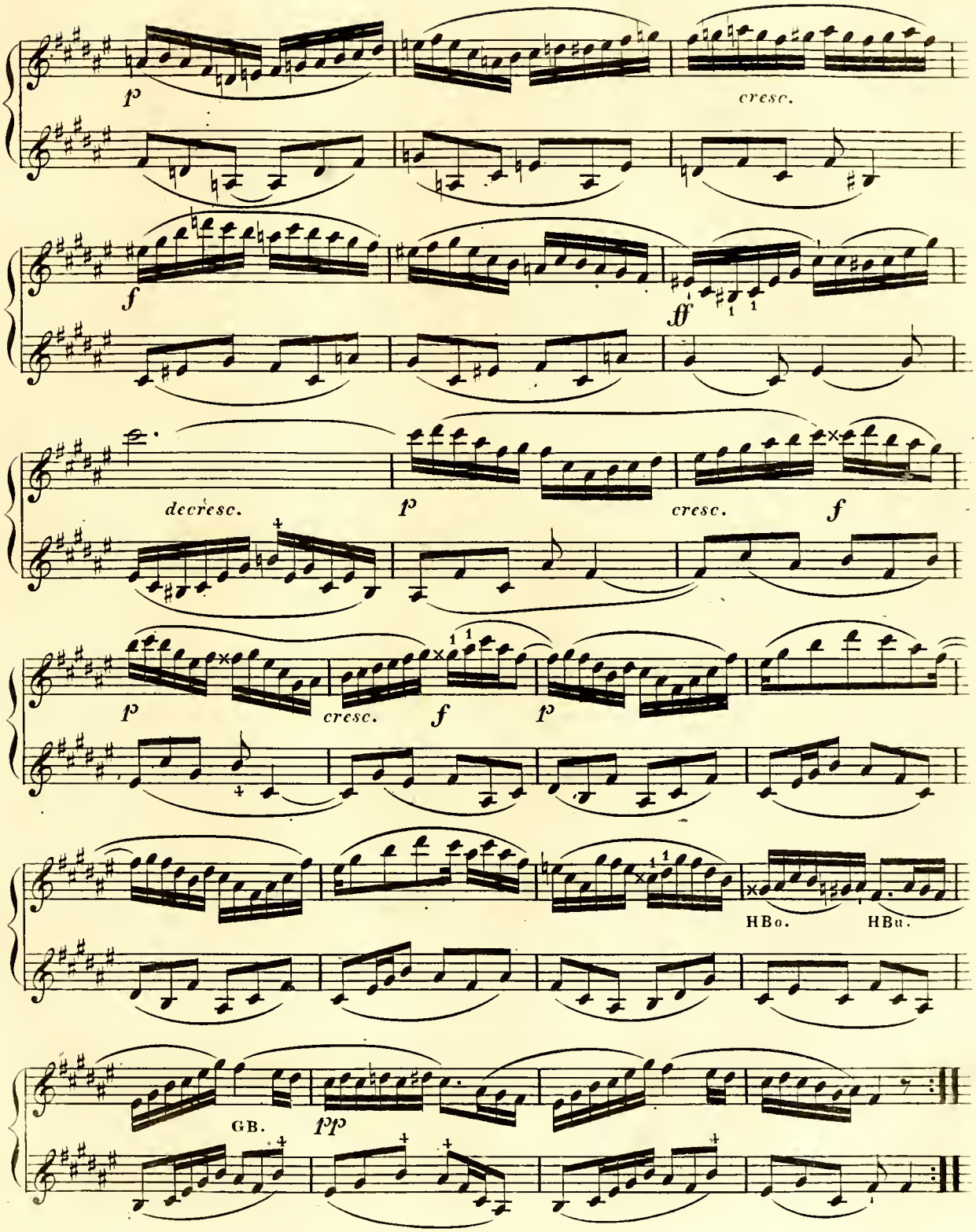
N° 41.




HBm.
cresc.
f
HBo. HBu. GB.
HBo. KStm.
HBo.
GB.
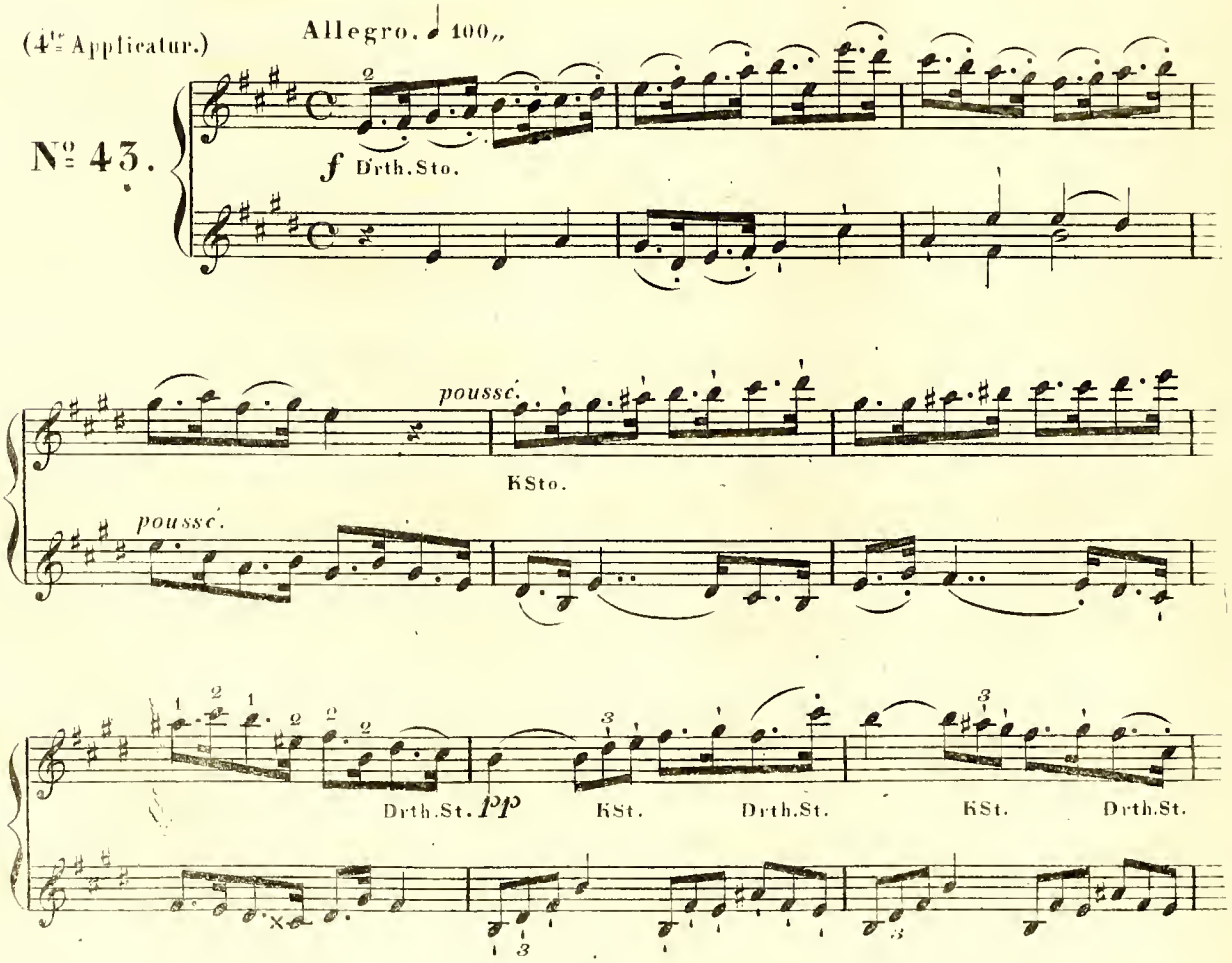
Da die Töne nach dem Stege zu immer näher bey einander liegen, so wird des Schülers Ohr ihn lehren, auch seine Finger von Applicatur zu Applicatur immer näher an einander zu rücken. Besonders muss der Finger, der den halben Ton zu greifen hat, sich fest an seinen Vorgänger anschliessen; ja, in sehr hohen Lagen ist es zum Reingreifen des halben Tons sogar nöthig, dass dieser erst weggenommen werde, bevor der andere niedergesetzt wird. Doch lässt sich nicht bestimmen, in welcher Applicatur diess beginnen muss, da es bey Schülern, deren Finger sehr stark und fleischig sind, schon in niedrigeren Lagen nöthig ist, als bey solchen, die spitze Finger haben.

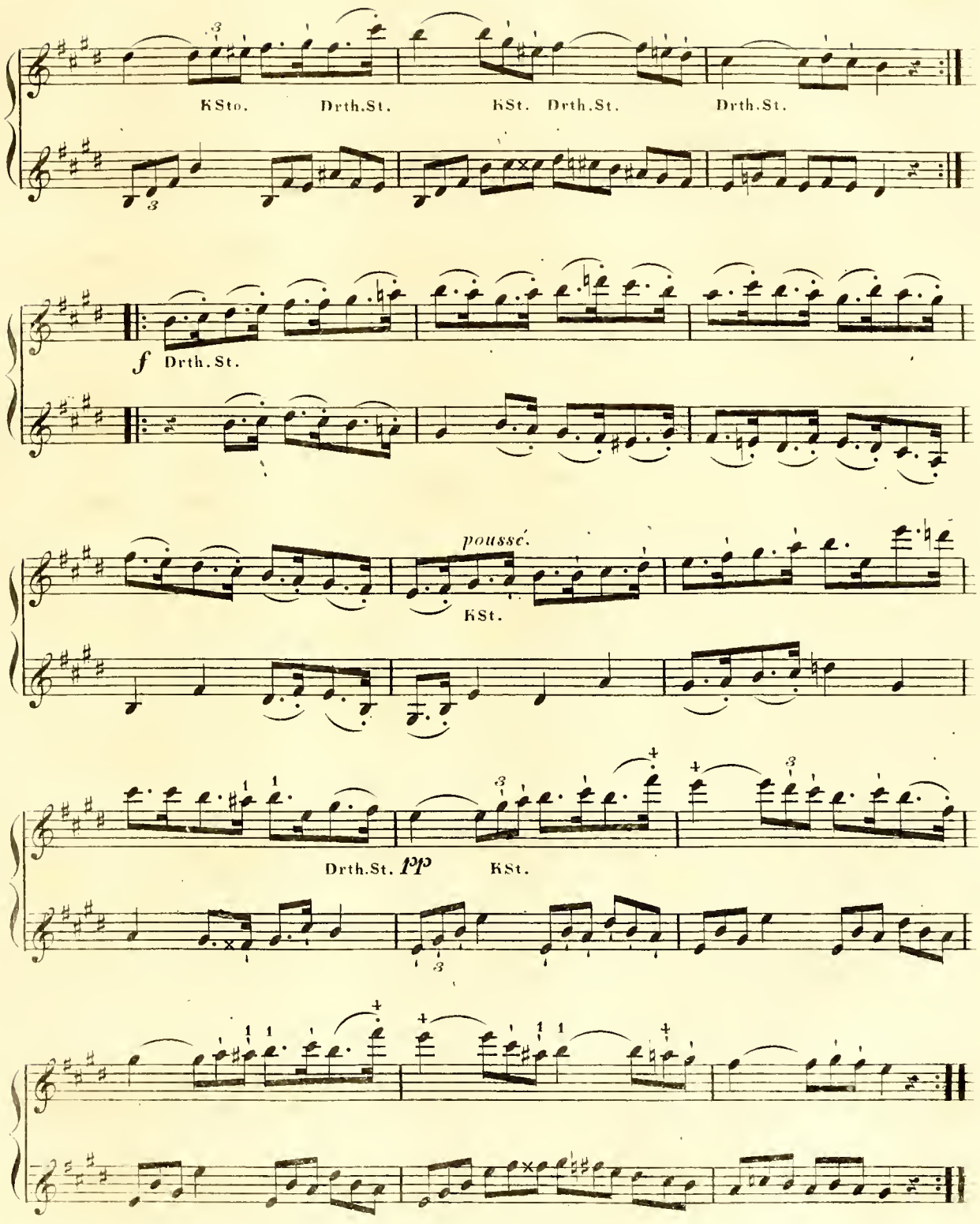



p
cresc.
f
ff
decresc.
p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
HBo.
HBu.
GB.
pp

Bey der folgenden, vierten Applicatur muss die linke Hand etwas mehr wie bisher über den Rand der Decke erhoben werden, damit die *G*-Saite von den Fingern, ohne dass sie flach aufzuliegen brauchen, erreicht werden kann. Dieses Heben der Hand findet bey jeder folgenden Applicatur immer mehr und mehr statt. Der Daumen zieht sich nach und nach um den Vorsprung des Halses herum und der Elbogen immer weiter unter die Geige. Hat der Schüler eine sehr kleine Hand, so wird er bey den höchsten Applicaturen den Daumen ganz vom Halse herunterziehen und ihn auf die Zarge auflegen müssen. Dann ist es aber nöthig dass die Geige mit demkinn recht fest gehalten werde, besonders bey dem Herabgleiten der Hand in die untern Applicaturen.

Im 7ten Takt der folgenden Übung darf die Hand beym Abreichen des *ais* mit dem ersten Finger ja nicht aus ihrer Lage gerückt werden; eben so wenig im 8ten Takt des 2ten Theils bey dem *fis* des vierten Fingers.




KSto.
Drth.St.
KSt.
Drth.St.
Drth.St.
f
Drth.St.
poussé.
KSt.
Drth.St.
pp
KSt.

Die mit Punkten bezeichneten Noten der folgenden Übung stosse der Schüler recht scharf ab.

(5ter Applicatur.)

Allegro. ♩ 126.

tiré. 2

№ 44.

p 8st.

f

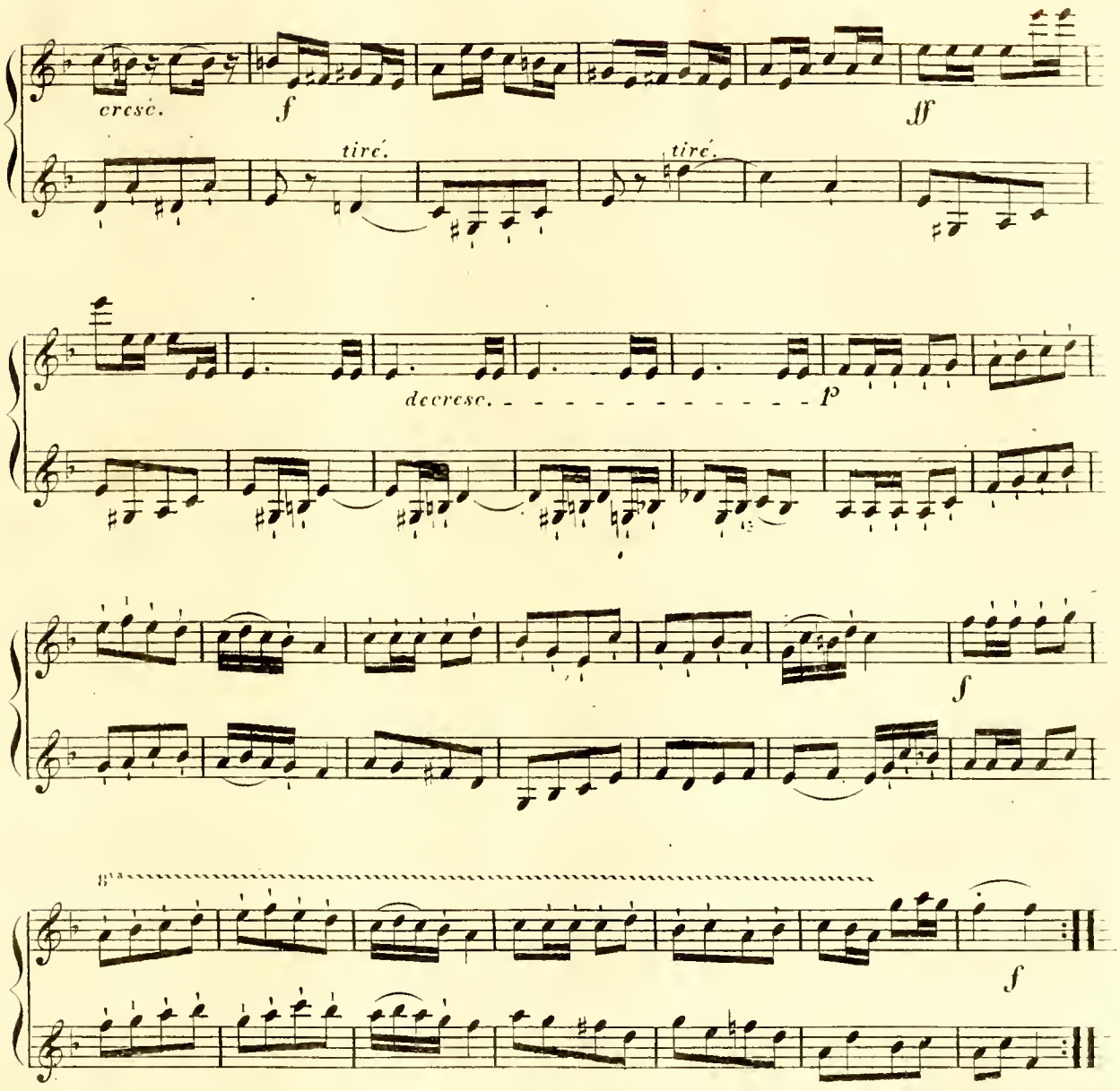
8va

8va *loco.*

f *f*

decresc.

pp
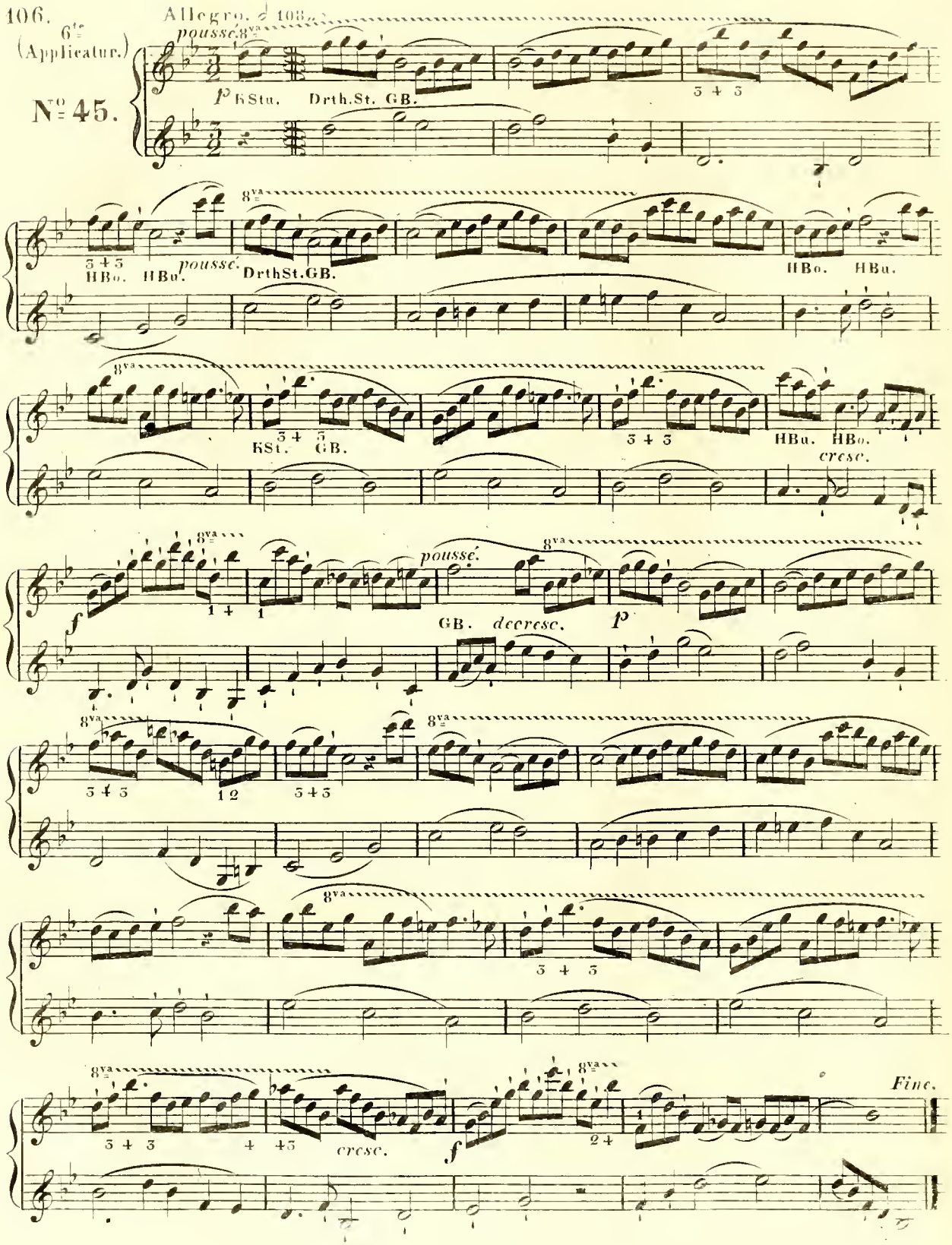


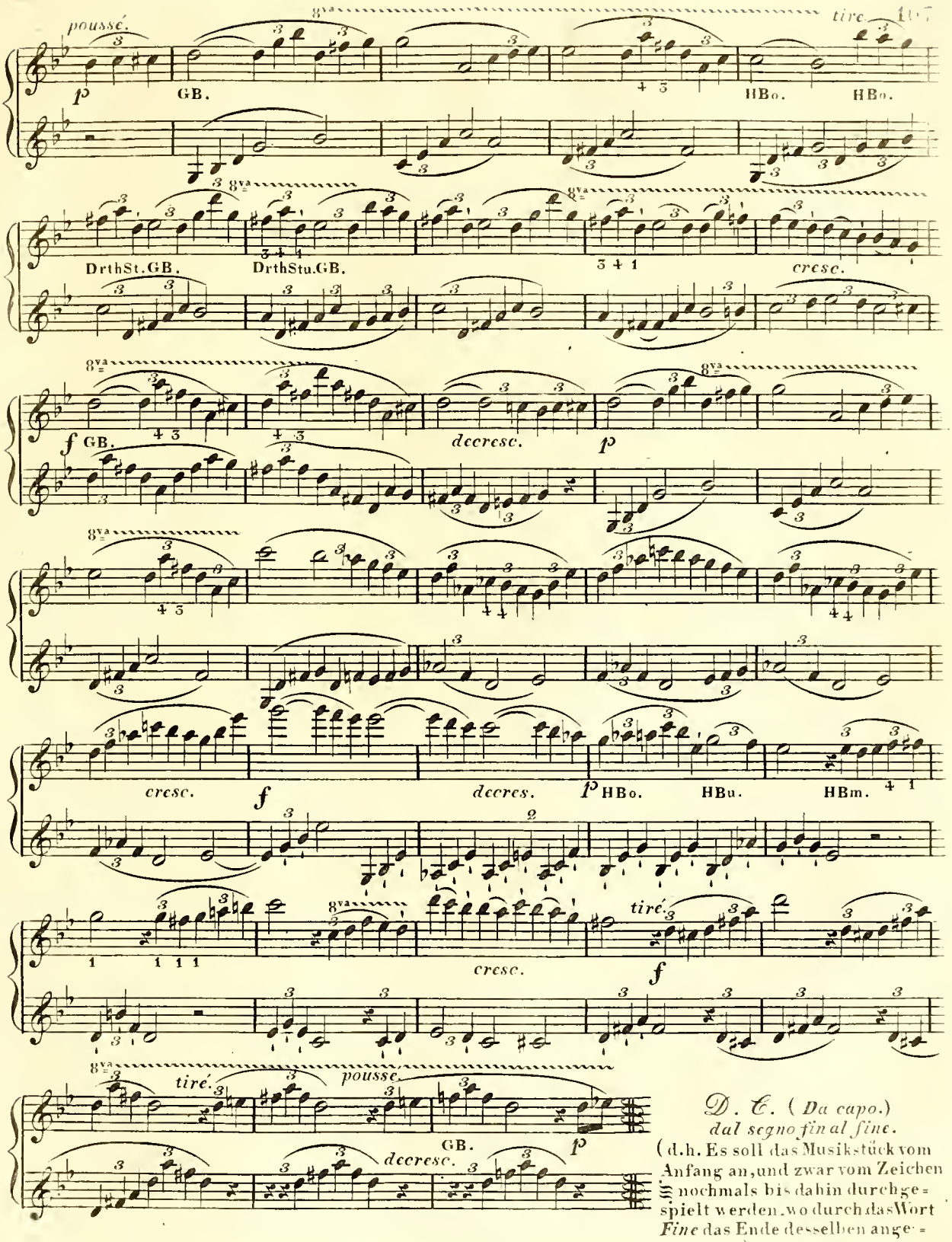
Bey hoher Lage der Hand, wo die Griffe sehr enge sind, können nicht blos Töne der nächsten Applicatur, sondern auch solche die zwei bis drei Applicaturen höher liegen, abgereicht werden. In der folgenden Übung finden sich deren, die der siebenten und achten Applicatur angehören. Es wird nochmals errinnert, dass bey dem Abreichen derselben nur der kleine Finger, so weit es erforderlich ist, ausgestreckt werden muss, die Hand aber nicht aus ihrer Lage verrückt werden darf.

106.

(Applicatur.)

N° 45.
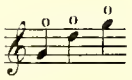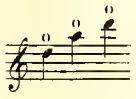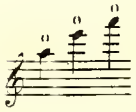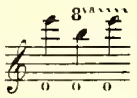




D. C. (*Da capo.*)
dal segno fin al fine.
(d.h. Es soll das Musikstück vom Anfang an, und zwar vom Zeichen 𝄋 nochmals bis dahin durchgespielt werden, wo durch das Wort *Fine* das Ende desselben angezeigt ist.)

Hat der Schüler sich mit den verschiedenen Applicaturen bey ruhiger Lage der Hand hinlänglich vertraut gemacht, so muss er nun auch das schnelle Verwechseln der einen mit der andern erlernen. Hierzu sollen die folgenden fünf Übungen dienen.

In diesen so wie in allen folgenden Übungen wird der Schüler häufig eine Null (o) über solchen Noten finden, die nicht auf einer der blossen Saiten gespielt werden können. Sie zeigt alsdann an, dass der Ton flageolet genommen werden soll.

Die Flageolet-Töne werden dadurch hervorgebracht, dass man die Saite, anstatt sie wie bey andern Tönen fest auf das Griffbret niederzudrücken, nur ganz leise mit dem Finger berührt. Man wendet sie, wegen ihres helleren Klanges, hauptsächlich an, um einen einzelnen Ton stärker wie die übrigen herauszuheben, z. B. bey der Schlussnote von aufsteigenden Scalen oder gebrochenen Accorden.

Da aber viele der, auf der Violine hervorzubringenden Flageolet-Töne im Klange von den natürlichen Tönen des Instruments so verschieden sind, dass sie das Ohr sogleich als fremdartige und nicht zu den andern gehörende erkennt, so gestattet die gute Schule nur den Gebrauch solcher, bey denen dies nicht der Fall ist. Diese sind 1,) die Octave 2,) die Quinte der Octave und 3.) die Doppeloctave einer jeden Saite; auf der *G*-Saite also:  auf der *D*-Saite:  auf der *A*-Saite:  und auf der *E*-Saite:  Die Mitte der Saite giebt die Octave; zwei Drittheil derselben die Quinte der Octave und drei Viertheil die Doppeloctave, man mag vom Sattel oder vom Stege an messen. Doch müssen die Flageolet-Töne stets auf der Seite des Stegs genommen werden, weil sie hier leichter und sichrer ansprechen und im Klange den gegriffenen Tönen ähnlicher sind, wie die, der entgegengesetzten Seite. Es werden mithin alle brauchbaren Flageolet-Töne auf derselben Stelle gegriffen wie die eben so klingenden, natürlichen Töne. *)

*) Die oben angeführten Flageolet-Töne sind, weil sie sich im Klange von den natürlichen nicht sehr unterscheiden, mit diesen vermischt, stets von allen guten Geigern gebraucht worden. Alle andern aber und besonders die sogenannten künstlichen Flageolet-Töne müssen, weil sie von dem natürlichen Tone des Instruments ganz abweichen, als untauglich verworfen werden. Es heisst daher das edle Instrument herabwürdigen, wenn man ganze Melodien in solchen kindischen, fremdartigen Tönen spielt. So grosses Aufsehen der berühmte Paganini in neuester Zeit durch das Wiedererwecken des veralteten und schon ganz vergessenen Flageoletspiels und durch seine eminente Fertigkeit darin auch gemacht hat und so verführerrisch ein solches Beyspiel seyn mag, so muss ich doch allen jungen Geigern ernstlich rathen, ihre Zeit nicht bey dem Studium desselben zu verlieren und darüber Nützlicheres zu versäumen. Als Autorität für diese Ansicht kann ich die grössesten Geiger aller Zeiten anführen, z. B. Pugnani, Tartini, Corelli, Viotti, Eck, Rode, Kreutzer, Baillot, Lafont u. a, von denen auch nicht einer in Paganinis Weise flageolet gespielt hat. Ja, wäre das Flageoletspiel auch selbst ein Gewinn für die Kunst und eine Bereicherung des Violinspiels, die der gute Geschmack billigen könnte, so würde es durch Aufopferung eines grossen, vollen Tons doch zu theuer erkauft werden, denn mit diesem ist es unvereinbar, weil die künstlichen Flageolet-Töne nur bey ganz schwachem Bezuge ansprechen und auf diesem ein grosser Ton unmöglich ist.

Allegro. ♩ 120.

HBo. KSto.

N° 46.

f

HB. KStm.

HB. KSto.

HBo.

3te Applicatur.

3te Ap.

4te Ap.

4te Ap.

3te Ap.

2te Ap.

1te Ap.
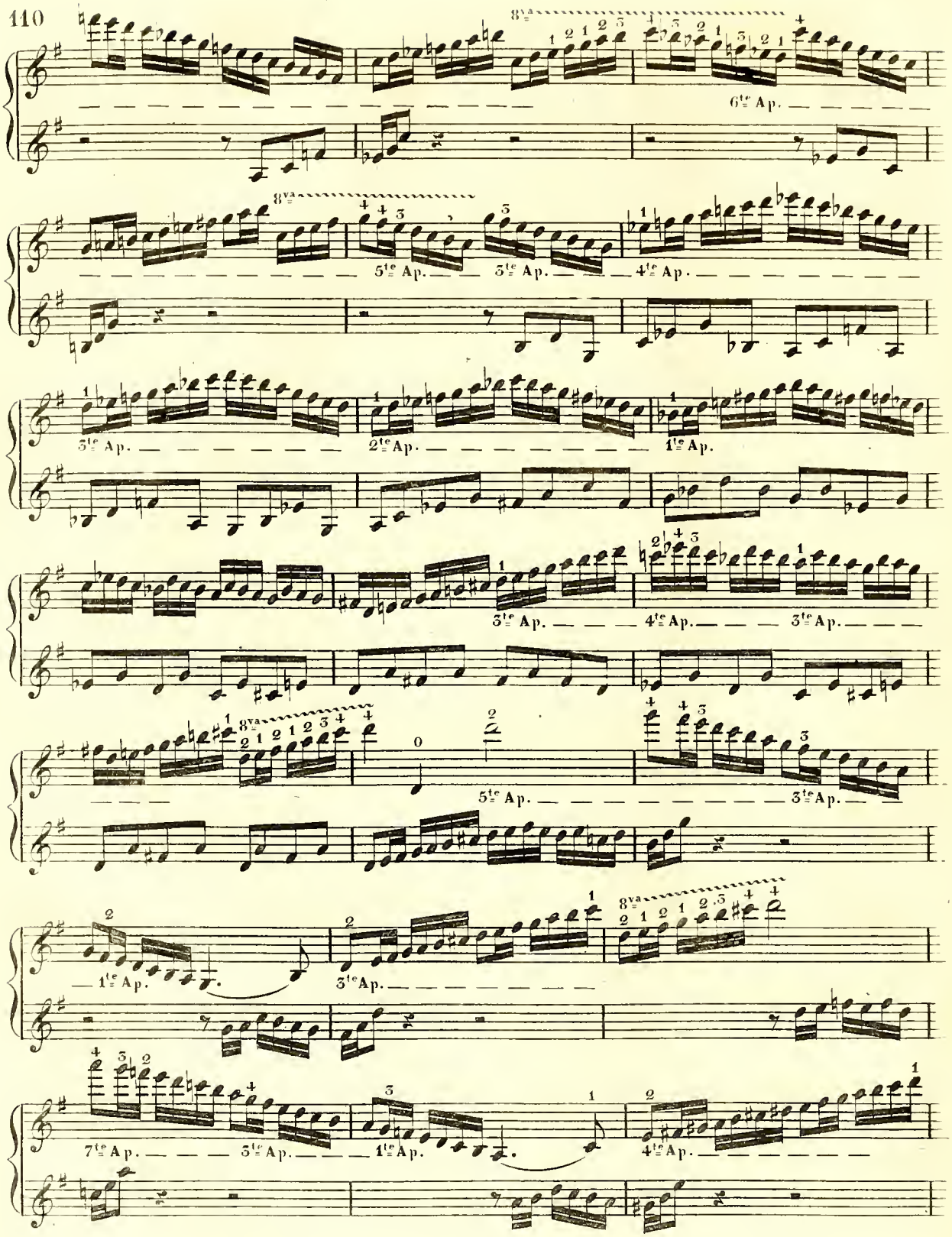
3te Ap.
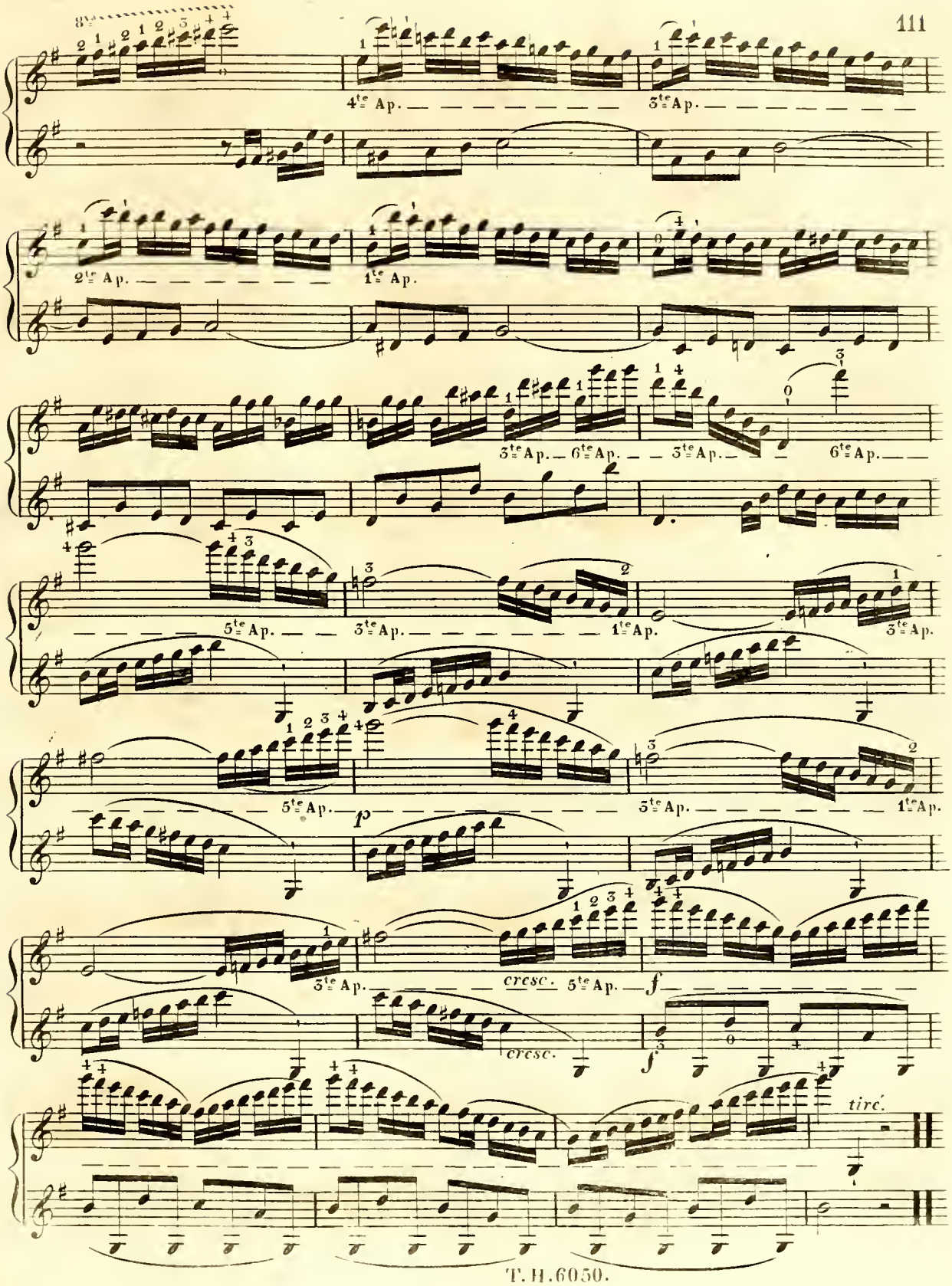
tiré.

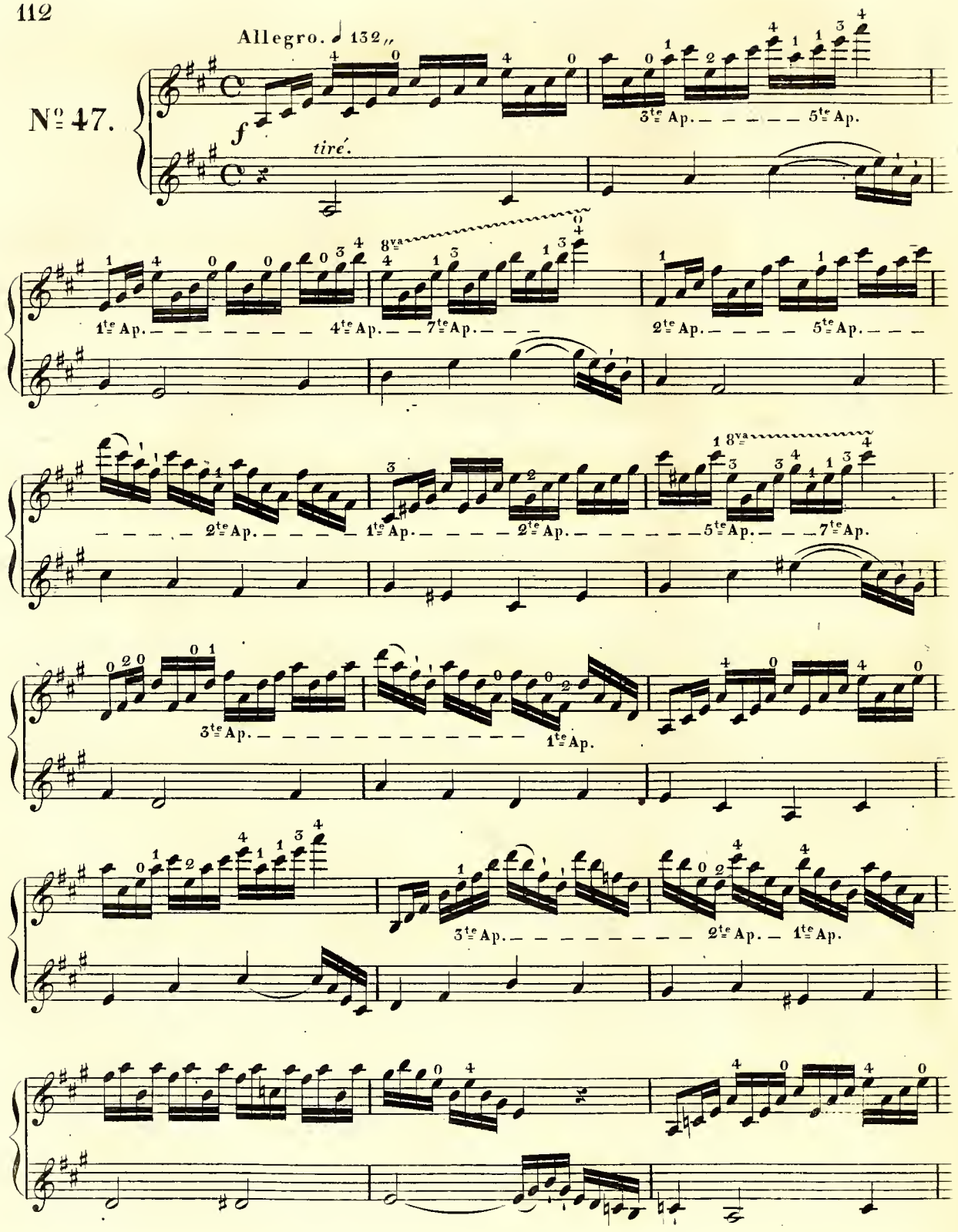
1te Ap.
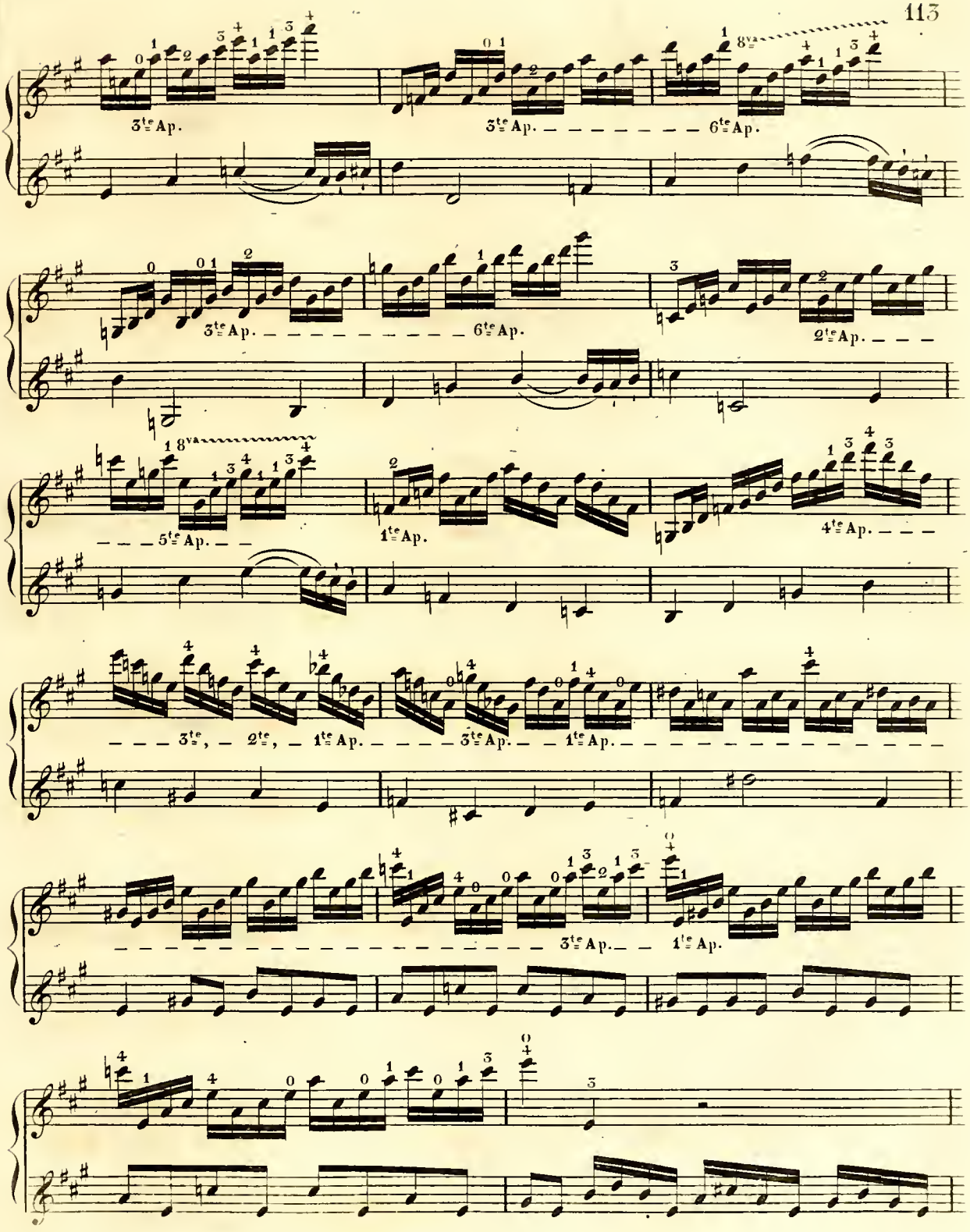
3te Ap.
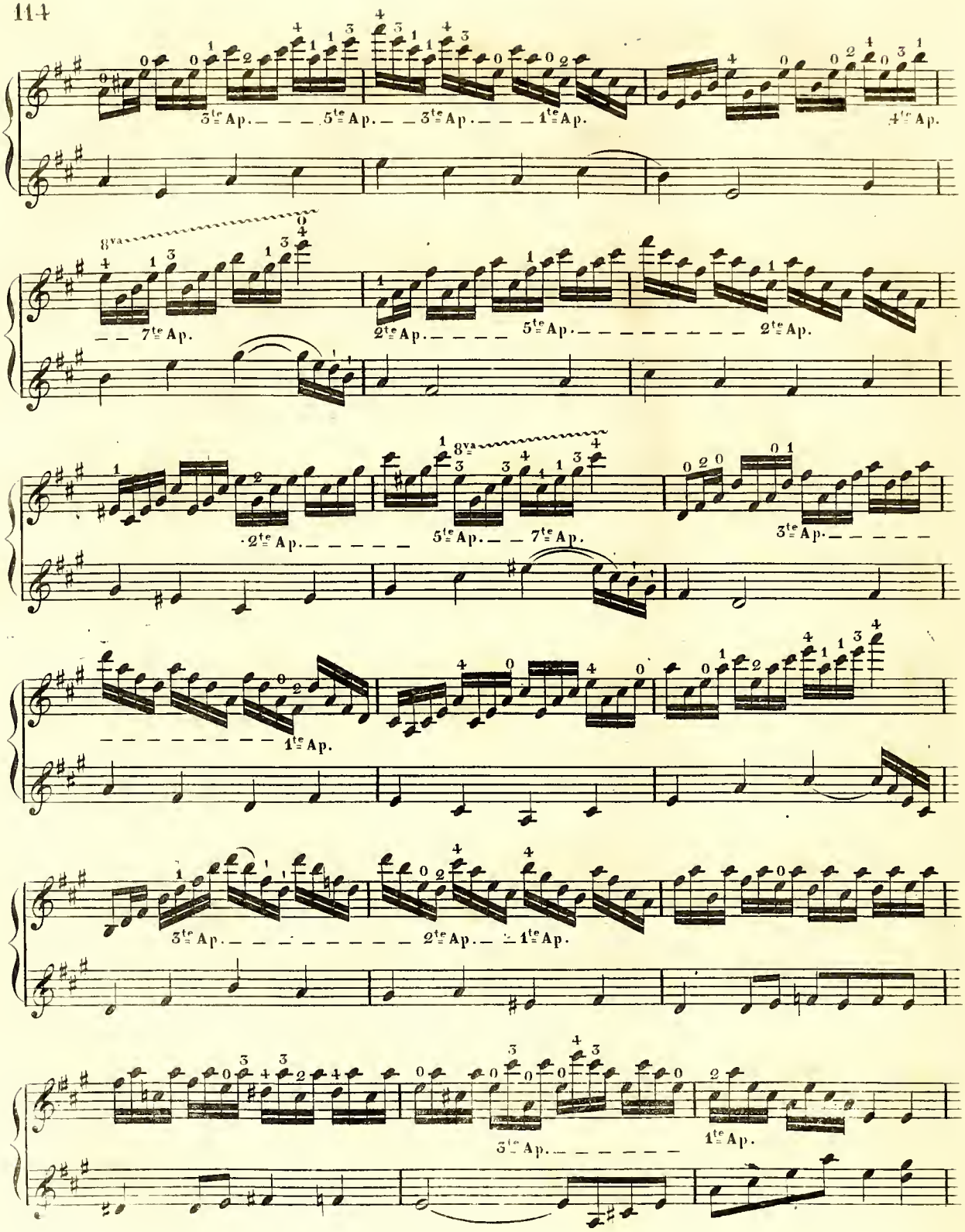
5te Ap.
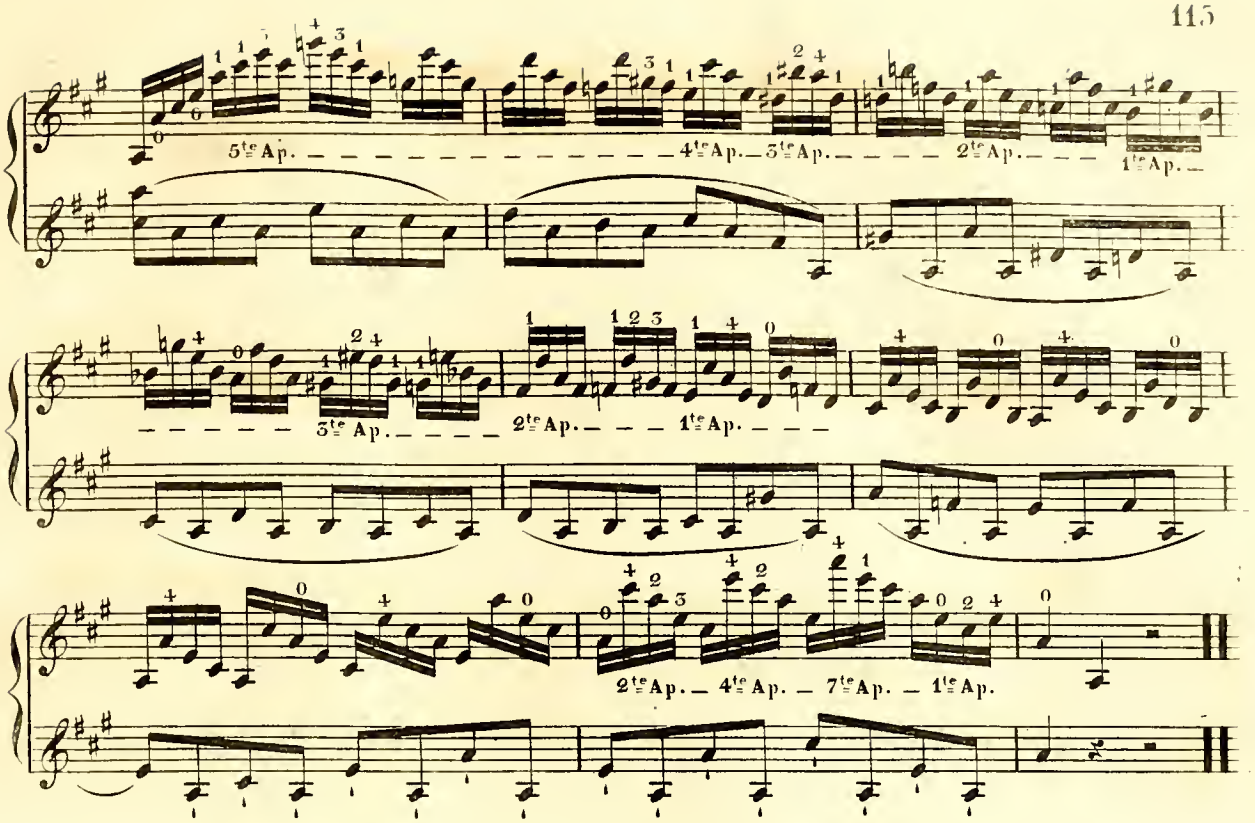

8va
6te Ap.
5te Ap.
3te Ap.
4te Ap.
2te Ap.
1te Ap.
7te Ap.


8va
4te Ap.
3te Ap.
2te Ap.
1te Ap.
3te Ap. 6te Ap.
3te Ap. 6te Ap.
5te Ap.
3te Ap.
1te Ap.
3te Ap.
5te Ap.
p
3te Ap.
1te Ap.
3te Ap.
cresc.
5te Ap.
f
cresc.
f
tirè.


Allegro. ♩ 132„
N° 47.
f
tiré.
3te Ap. 5te Ap.
1te Ap. 4te Ap. 7te Ap.
2te Ap. 5te Ap.
8va
2te Ap. 1te Ap. 2te Ap. 5te Ap. 7te Ap.
3te Ap. 1te Ap.
3te Ap. 2te Ap. 1te Ap.

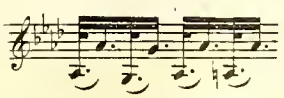

3te Ap.
3te Ap.
6te Ap.
8va
3te Ap.
6te Ap.
2te Ap.
8va
5te Ap.
1te Ap.
4te Ap.
3te, 2te, 1te Ap.
3te Ap.
1te Ap.
3te Ap.
1te Ap.
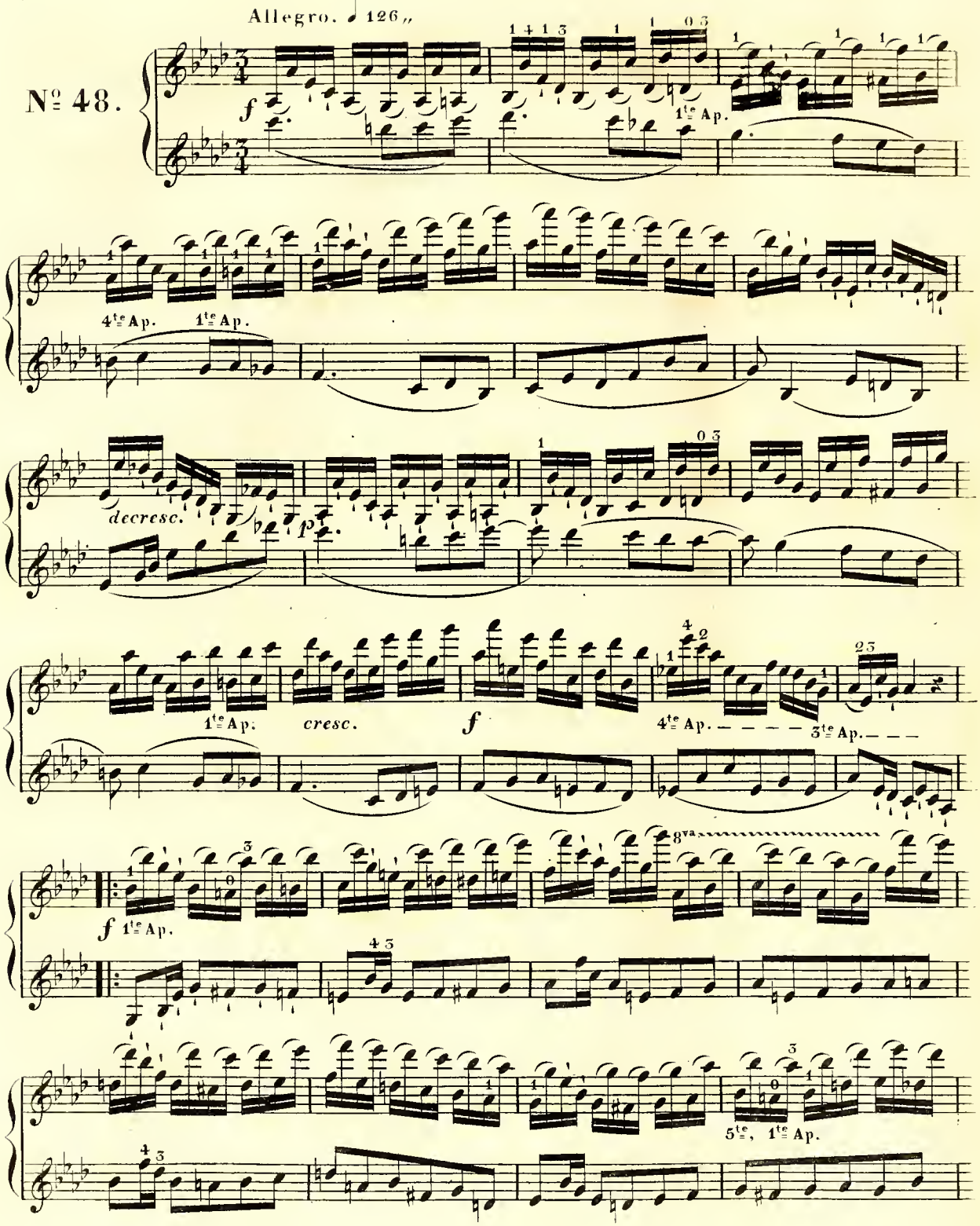

3te Ap.
5te Ap.
3te Ap.
1te Ap.
4te Ap.
8va
7te Ap.
2te Ap.
5te Ap.
2te Ap.
2te Ap.
5te Ap.
7te Ap.
3te Ap.
1te Ap.
3te Ap.
2te Ap.
1te Ap.
3te Ap.
1te Ap.
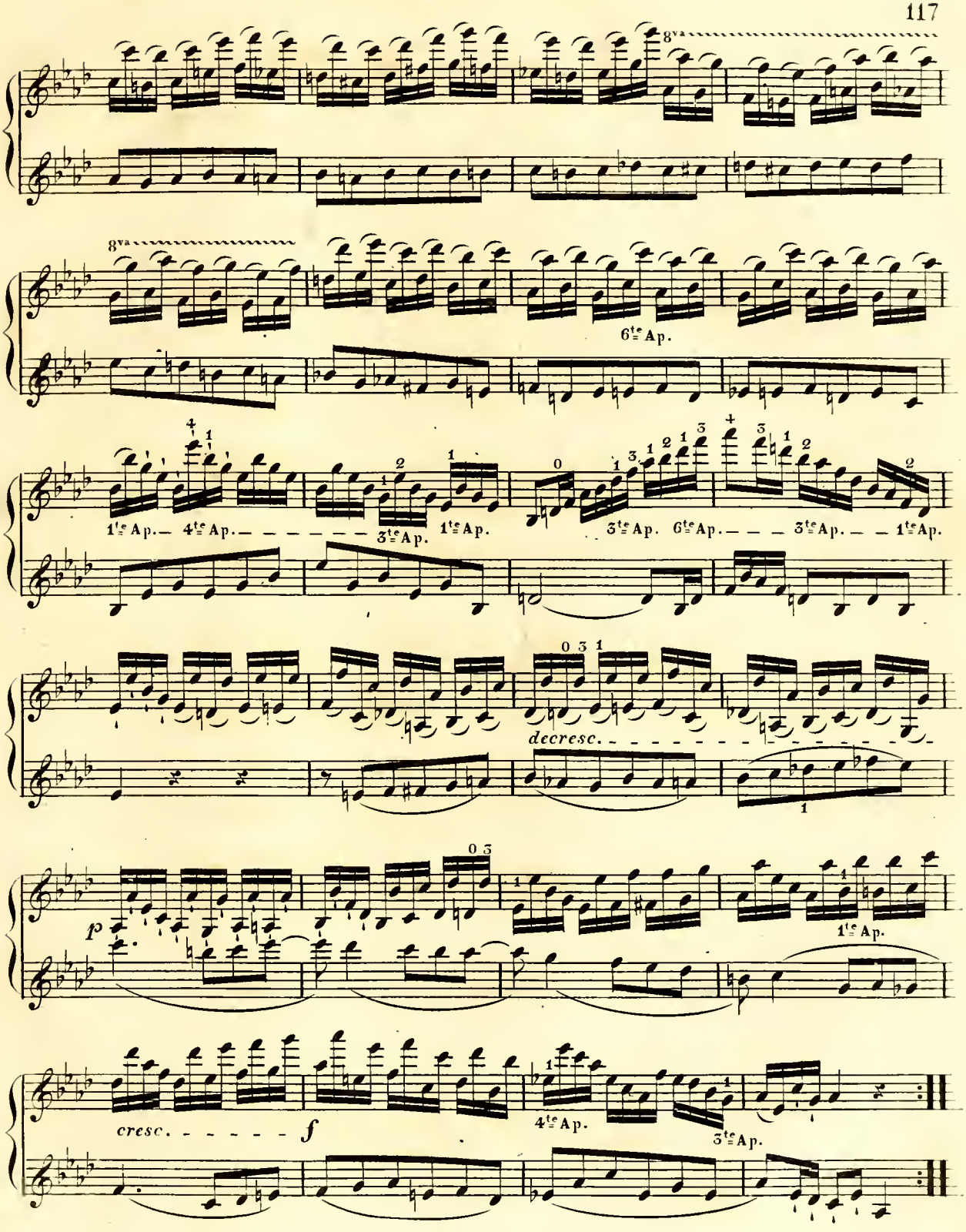


Die folgende Übung enthält Octavgänge. Da ausser dem Einklang bey keinem Intervall auch die kleinste Abweichung von reiner Intonation so unangenehm empfunden wird als bey Octaven, so hat der Schüler auf das Reingreiffen derselben besondere Sorgfalt zu verwenden. Es ist hier doppelt schwer, weil bey jedem neuen Griff die Lage der Hand verändert und in dem Maasse wie diese sich dem Stege nähert, der vierte Finger dem ersten immer mehr genähert werden muss. Diese beyden Finger werden, wenn mehrere Octaven nach einander zu greiffen sind, nicht aufgehoben, sondern, fest auf den Saiten liegend, zu gleicher Zeit fortgerückt.

Die Bewegung des Bogens von einer Saite auf die andere bey den folgenden Octavgängen wird nur mit dem Handgelenk hervorgebracht und durch ein fast unmerkliches Heben und Senken des Ellbogens (gewissermassen ein Schütteln desselben) erleichtert.

Da wo zwei Noten in einen Strich zusammengezogen werden, ist auf gleichmässige Eintheilung der Sechzehntel besonders zu achten, damit sie nicht etwa so:  klingen.

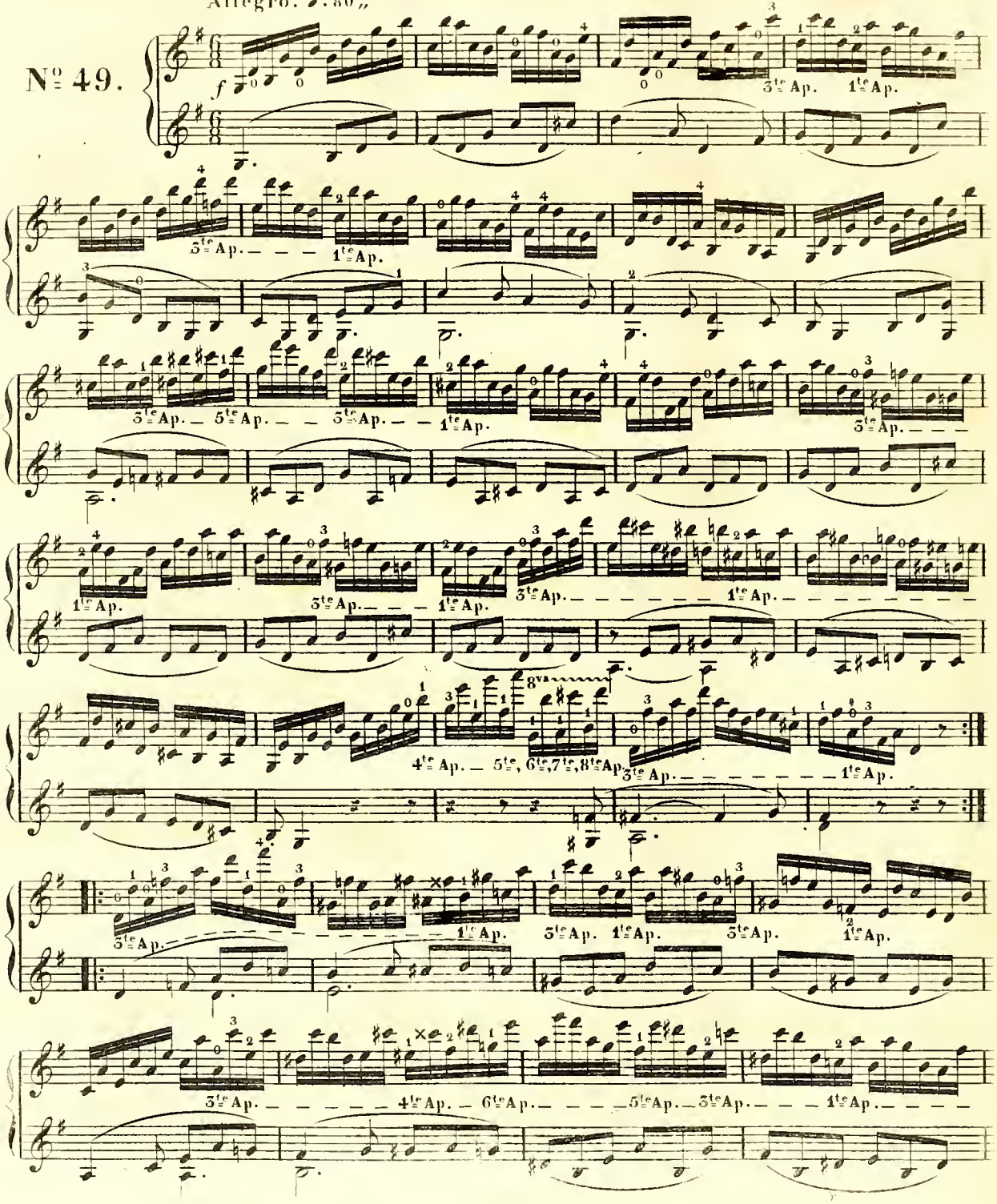

Allegro. ♩ 126„
№ 48.
f
1te Ap.
4te Ap.
1te Ap.
decresc.
p
1te Ap.
cresc.
f
4te Ap.
3te Ap.
8va
f 1te Ap.
5te, 1te Ap.
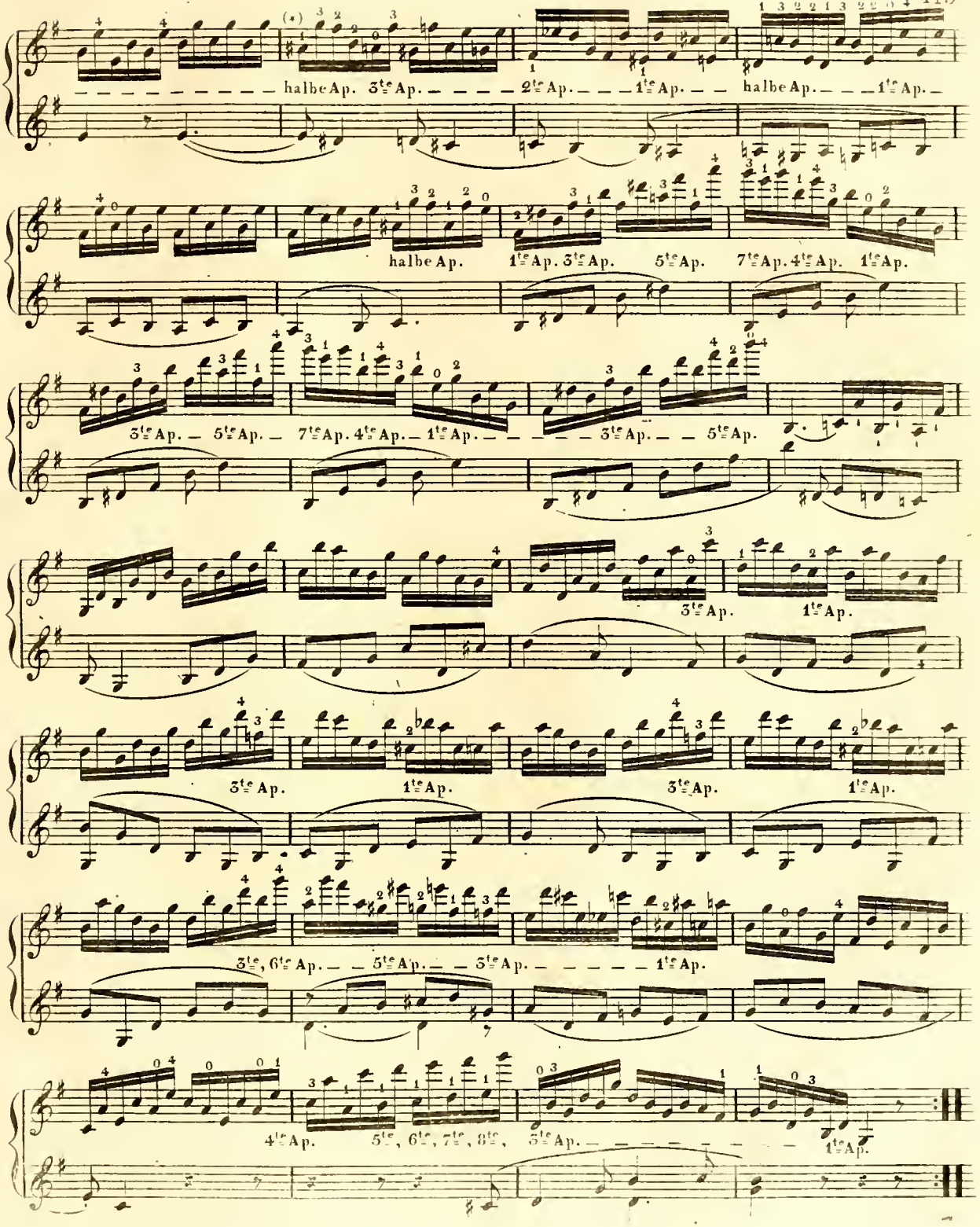

8va
8va
6te Ap.
1te Ap.— 4te Ap.— — — — — — 3te Ap.
1te Ap.
3te Ap. 6te Ap.— — — 3te Ap.— — 1te Ap.
decresc.
p
1te Ap.
cresc. — — — — — f
4te Ap.
3te Ap.

Auch bey Decimengängen, wie sie in der folgenden Übung vorkommen, bleiben die Finger auf den Saiten liegen und werden so, zu gleicher Zeit fortgeschoben.

Allegro. ♩.80„

N°. 49.
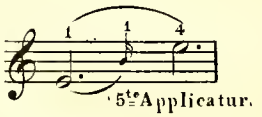




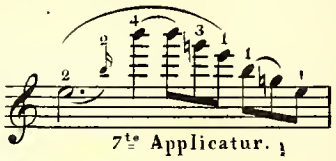
(*) Diese tiefste Lage der Hand, ganz dicht am Sattel wird am passendsten halbe Applicatur genannt.

In der folgenden Übung findet sich ein noch öfterer und schnellerer Wechsel der Applicaturen wie in der vorhergehenden; ja, sie enthält sogar weite Sprünge von tiefen zu hochliegenden Applicaturen. Bey diesen ist ein festes Erfassen des hohen Tons, so, dass er nicht nur rein in der Intonation, sondern auch wohlklingend wird, von grosser Schwierigkeit und will daher mit Fleiss und Ausdauer geübt seyn. Die Weite des Sprunges, den die Hand zu machen hat, ist auf das genaueste abzumessen, damit der Finger nach dem Niederfallen, ohne erst nach dem rechten Tone suchen zu müssen, sogleich fest und unbeweglich liegen bleiben kann.

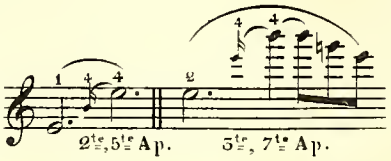
Sind zwei, entfernt von einander liegende Töne in einen Bogenstrich zusammen zu ziehen (wie z. B. im 9^{ten}, 10^{ten} und 11^{ten} Takt der folgenden Übung,) so lässt sich der Sprung von einem Tone zum andern nicht machen, ohne dass das Fortgleiten der Hand gehört wird. Damit dieses nun nicht in unangenehmes Heulen ausarte, muss es auf folgende Weise gemacht werden: Man rücke mit dem Finger des ersten Tons so lange fort, bis der des zweiten Tons auf seinen Platz niederfallen kann, im 9^{ten} Takt der Übung also mit dem ersten Finger von *e* bis *h*



und lasse erst dann den vierten Finger auf das zweite *e* niederfallen; eben so im 11^{ten} Takt, mit dem zweiten Finger von *e* bis *h*,
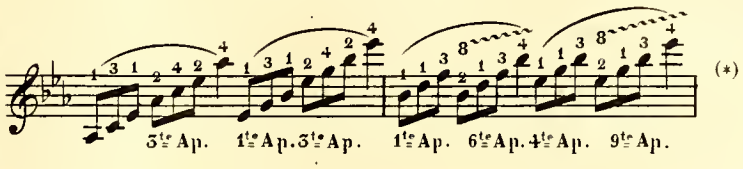


worauf der kleine Finger auf das hohe *h* niederfällt. Dieses Fortrücken muss aber so schnell geschehen, dass die Lücke von der kleinen bis zur höchsten Note (im ersten Beyspiel eine Quarte, im 2^{ten} sogar eine Oktave) nicht bemerkt und das Ohr des Zuhörers dahin getäuscht wird, dass es den ganzen Raum von der tiefen bis zur hohen Note gleichmässig von dem gleitenden Finger durchlaufen glaubt. Manche Geiger pflegen zwar (im Wiederspruche mit der vorstehenden Regel) bey solchen Sprüngen mit dem Finger des hohen Tons fortzugleiten und daher die angeführten Stellen auf folgende Art zu spielen:



Da aber bey dieser Methode das unangenehme Heulen gar nicht zu vermeiden ist, so muss sie als fehlerhaft verworfen werden.
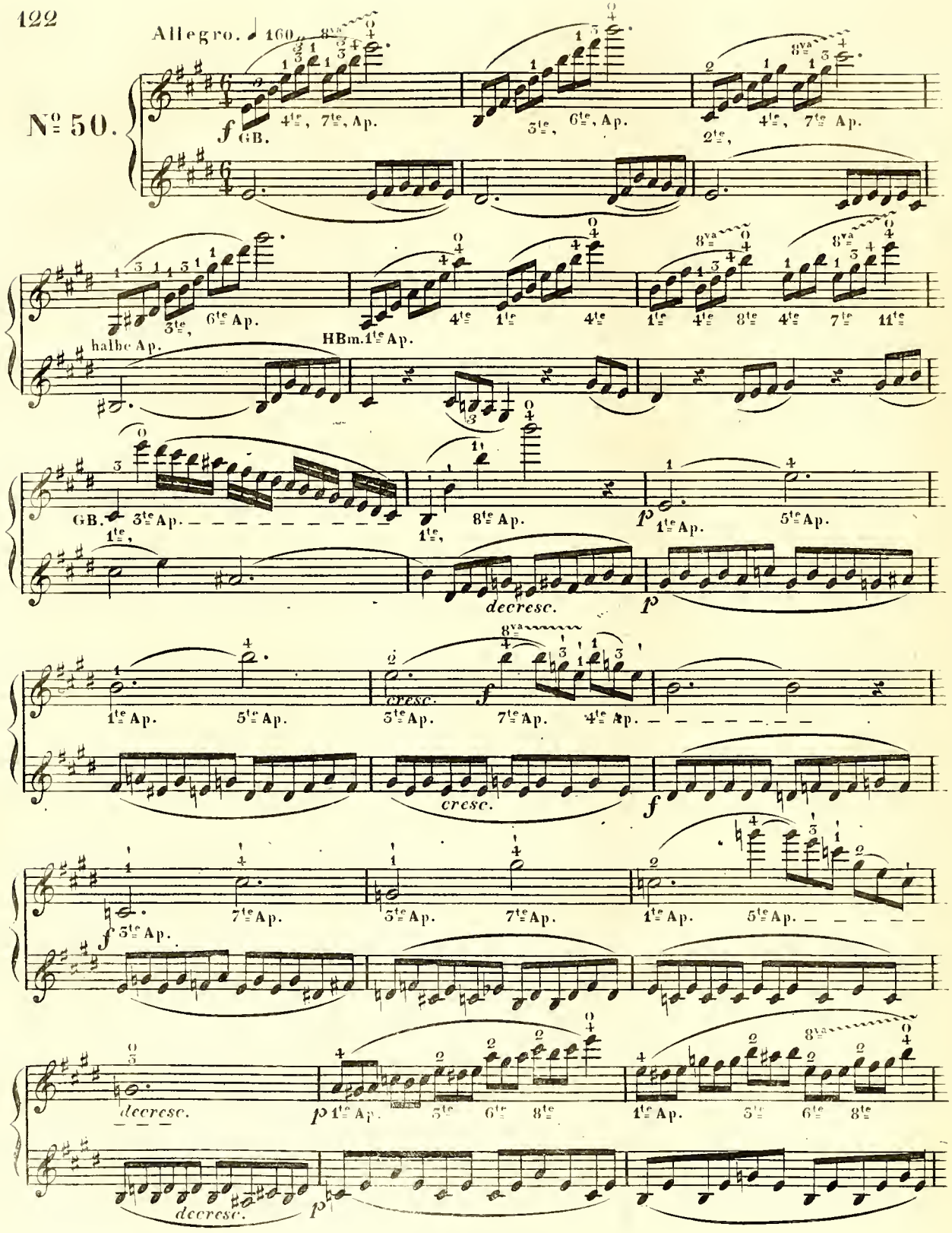
Nur dann, wenn die höchste Note flageolet genommen werden kann (wie im 5ten und 6ten Takt der folgenden Übung) darf ein Fortrücken zum höchsten Ton mit dem Finger des vorhergehenden stattfinden. Bey dem hellen Nachklange und der bestimmten Intonation des Flageolet-Tons kann dann durch schnelles Fortgleiten des Fingers das Heulen vermieden werden. Zur Hervorbringung des Flageolet-Tons wird der Finger im letzten Augenblick des Fortgleitens gelüftet und Finger und Bogen von der Saite aufgehoben, damit der Ton glockenartig nachtöne.
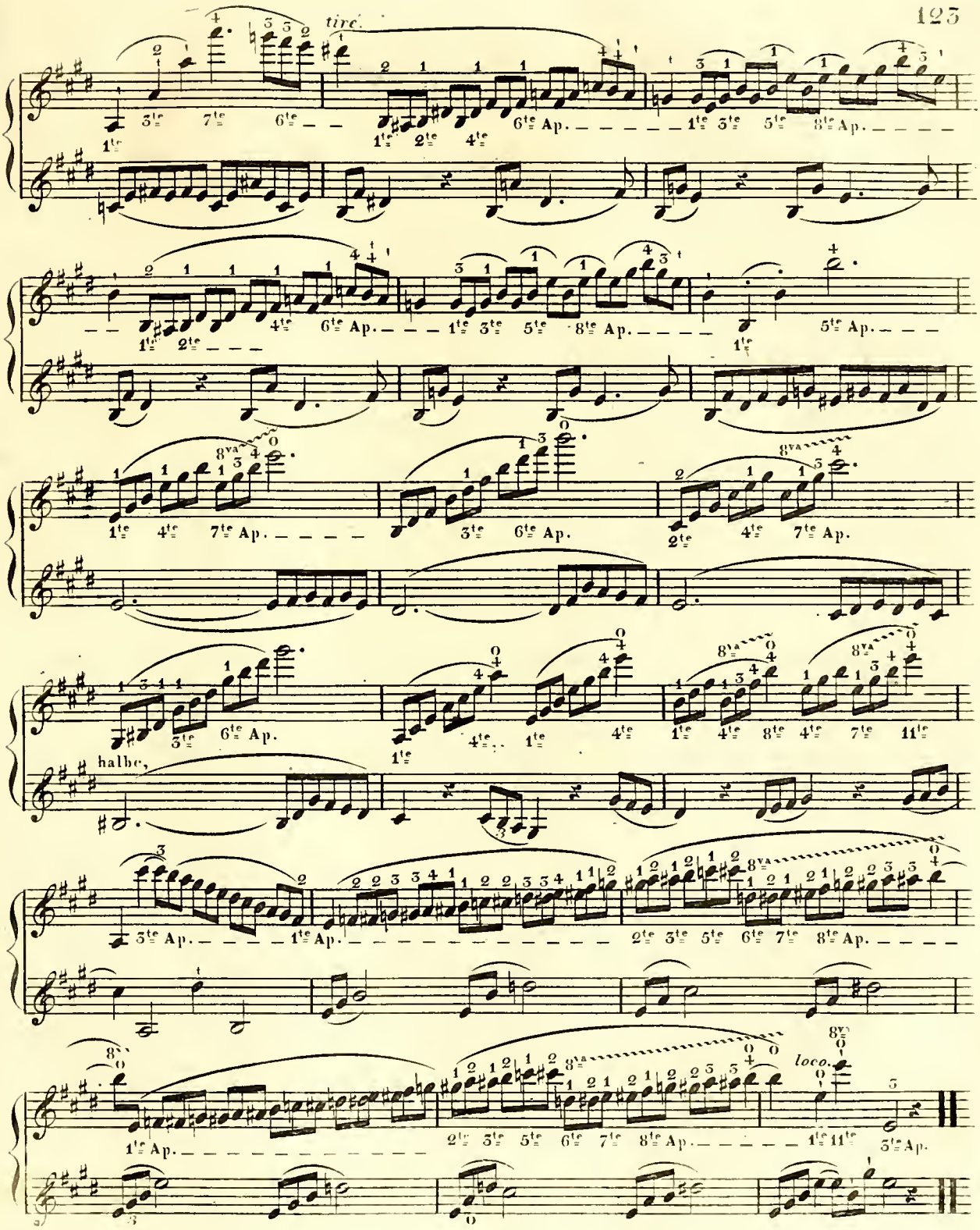
Ist die Schlussnote eines solchen gebrochenen Accords aber kein Flageolet-Ton, so muss eine ganz andere Applicatur gewählt werden. Nehmen wir z.B. an, die angeführten beyden Takte ständen einen halben Ton tiefer, so würden sie mit folgendem Fingersatz zu spielen seyn.



(*)

*) Der Schüler wird schon bemerkt haben, dass sich solche Tonfolgen (, so wie alle ähnlichen der vier vorstehenden und nachfolgenden Übungen, bey denen die Applicatur häufig wechselt,) auch noch mit anderm Fingersatz spielen lassen und daher vielleicht erwarten, dass hier die Gründe angeführt werden, warum der vorgeschriebene vorzugsweis gewählt worden ist. Diese liessen sich zwar geben, doch nicht ohne Weitschweifigkeit; sie sind aber überflüssig, da der Schüler bald selbst einsehen wird, warum die vorgeschriebenen Applicaturen den andern, noch möglichen, vorzuziehen sind. Vorläufig genüge ihm die Versicherung, dass stets entweder die bequemsten oder (sind sie dies nicht, dann) die Applicaturen gewählt worden sind, mit denen sich die bezeichneten Tonfolgen am deutlichsten und wohlklingendsten herausbringen lassen.
Hat sich der Schüler den, in dieser Schule nach gewissen Grundsätzen sistematisch durchgeführten Fingersatz erst ganz zu eigen gemacht, so wird ihm auch dessen Anwendung auf andere Kompositionen nicht schwerwerden.


Allegro. ♩ 160
No 50.
f GB. 4te, 7te, Ap.
5te, 6te, Ap.
2te, 4te, 7te Ap.
halbe Ap.
3te, 6te Ap.
HBm. 1te Ap.
4te 1te 4te
1te 4te 8te 4te 7te 11te
GB. 3te Ap.
1te,
8te Ap.
p 1te Ap. 5te Ap.
decresc.
p
1te Ap. 5te Ap.
cresc.
5te Ap. 7te Ap. 4te Ap.
f
cresc.
f
f 5te Ap.
7te Ap.
5te Ap. 7te Ap.
1te Ap. 5te Ap.
decresc.
p 1te Ap. 5te 6te 8te
1te Ap. 5te 6te 8te
decresc.
p


tiré.
halbe.
loco.

Zu dem, was im 9ten Abschnitt über die Ausführung der chromatischen Scala gesagt worden ist, muss hier nachträglich noch hinzugefügt werden, dass, wenn diese wie hier, (zu Ende der vorstehenden Übung,) über die Lage der Hand hinausreicht, mit dem ersten und zweiten Finger abwechselnd so lange zu immer höhern Lagen fortgeschritten wird, bis die vier Finger zur Beendigung der Scala ausreichen.

*

Eilfter Abschnitt.

Von der Bogenführung und den verschiedenen Stricharten.

Die vorstehenden Übungen hatten zwar hauptsächlich zum Zweck die linke Hand zu bilden; doch werden sie dem Schüler auch schon einige Gewandtheit in der Bogenführung verschafft haben, wenn er sich immer streng an die, darüber gegebenen Regeln und an die vorgeschriebenen Stricharten gebunden hat. Nun ist es aber Zeit, dass zu feinerer Ausbildung dieses wichtigsten Theils der Mechanick des Violinspiels geschritten werde. Denn eine korreckte und gewandte Bogenführung ist nicht nur zur Schönheit des Tons, zur Sauberkeit des Spiels, so wie zu allen den Abstufungen von Stärke und Schwäche, deren die Violine fähig ist, unentbehrlich; sie ist auch das erste Erforderniss zu einem gefühlvollen Vortrage, zu der Seele des Spiels.

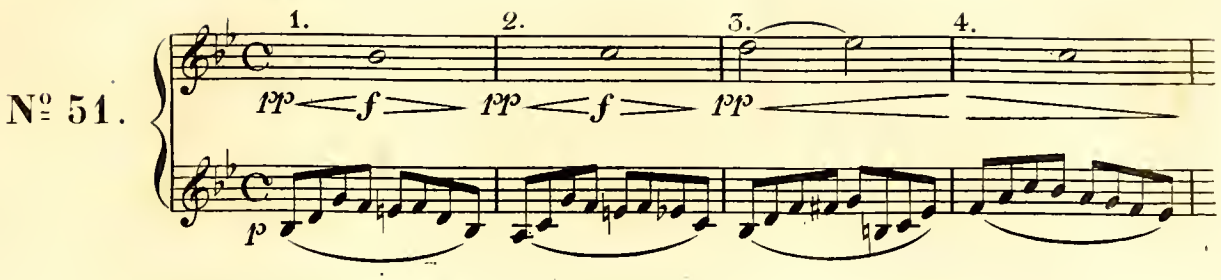
Korrecktheit des Bogenstriches wird der Schüler bereits erworben haben, wenn er die, im 2ten und 3ten Abschnitt gegebenen Vorschriften über Haltung und Bewegung des rechten Arms und über Haltung und Führung des Bogens immer genau befolgt und sich zu eigengemacht hat.

Gewandtheit des Bogenstriches, nämlich die Fertigkeit: den Bogen in langen und kurzen Strichen, langsam und schnell, nahe am Stege und entfernt davon, im *piano* und im *forte*, an der Spitze, in der Mitte und am Frosch mit derselben Leichtigkeit bewegen zu können, soll der Schüler durch die folgenden Übungen erlernen. *)

In der ersten Übung sind die Takte nummerirt, um auf jeden einzelnen hinweisen zu können; auch findet der Schüler die, darin vorkommenden, ihm noch unbekannten Zeichen und Kunstwörter, die auf Stärke und Schwäche des Tons Bezug haben, erklärt.

*) Bevor aber der Lehrer dazu fortschreitet, wird es gut seyn, vorher zu prüfen, ob des Schülers Bogenführung auch nicht verwildert ist (, welches so leicht geschicht, wenn die Aufmerksamkeit durch andere Gegenstände in Anspruch genommen wird) und sollte es seyn, die frühern, auf Korrecktheit des Bogenstriches Bezug habenden Vorschriften und Übungen so lange wieder vorzunehmen, bis der Schüler zu korrekter Bogenführung zurückgekehrt ist.
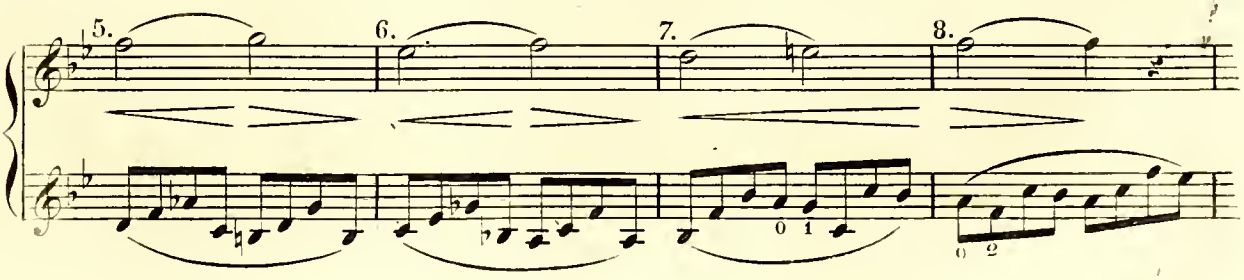
Adagio. ♪ 100„
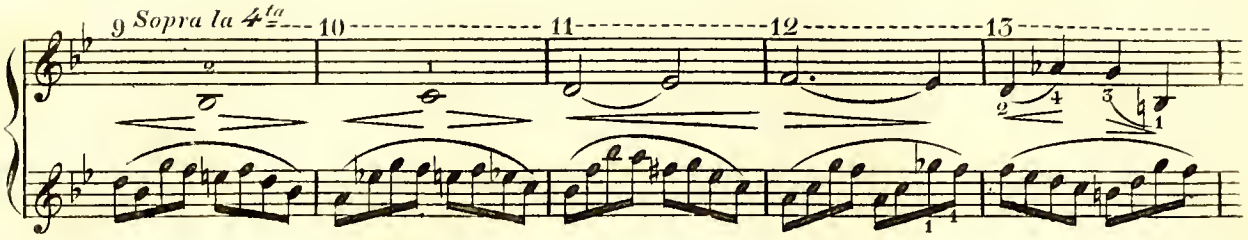


№ 51.

Takt 1. Das Zeichen unter der Note zeigt an, dass der Ton schwach beginnen, nach und nach anwachsen, in der Mitte seiner Dauer die grösseste Stärke haben und dann allmählig wieder zum piano zurückkehren soll. Der Bogen wird dicht am Frosch und in einiger Entfernung vom Stege, ganz lose auf die Saite gesetzt, so dass diese Anfangs nur von einem kleinen Theil der Haare berührt wird. Seine Bewegung ist im Anfang möglichst langsam; in dem Maasse aber, wie der Ton an Stärke zunehmen soll, wird der Bogen schneller gezogen, dem Stege genähert und stärker auf die Saite gedrückt, so dass sie zuletzt von der ganzen Breite der Haare gefasst wird. Beym Abnehmen des Tons lässt der Druck und die Geschwindigkeit des Bogens allmählig nach; auch entfernt er sich nach und nach wieder vom Stege. Hierbey kommt es nun hauptsächlich auf eine gute Eintheilung des Bogens an, so, dass mit der Mitte der Note auch die Hälfte des Bogens und mit dem Ende derselben, das Ende des Bogens zusammentrifft. Die Abstufung vom piano zum forte muss möglichst stark, dabey der Ton aber immer schön seyn. Das zarte Ansetzen des Bogens in der Nähe des Frosches und das langsame Ziehen desselben will daher fleissig geübt seyn.

Im Takt 3, soll der Bogen vom Frosch bis zur Spitze mit immer zunehmender Stärke und Geschwindigkeit gezogen werden. Es darf daher, damit er ausreiche, beym Anfang der zweiten Hälfte des Taktes kaum ein Drittheil desselben verbraucht seyn. — Da der Bogen an der Spitze wenig eigenes Gewicht hat, so muss der Druck mit dem Zeigefinger der rechten Hand beym Schluss des Taktes sehr stark seyn. Ebenso beym Beginne des folgenden, 4ten Taktes, der mit derselben Stärke anfangen muss, wie der vorhergehende geendigt hat. Bey dem *decresc.* dieses Taktes ist der Bogen nach und nach zu lüften, da er in der Nähe des Frosches, seinem Gewichte überlassen, für ein *piano* zu schwer aufliegen würde. Doch hüthe man sich, dass dabey und bey dem langsamern Fortschieben desselben kein Stillstand entstehe und dadurch ein Abbrechen des Tons bemerkbar werde.
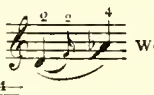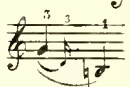


Vom Takt 5, bis 8, wiederholt sich das eben gelehrte.
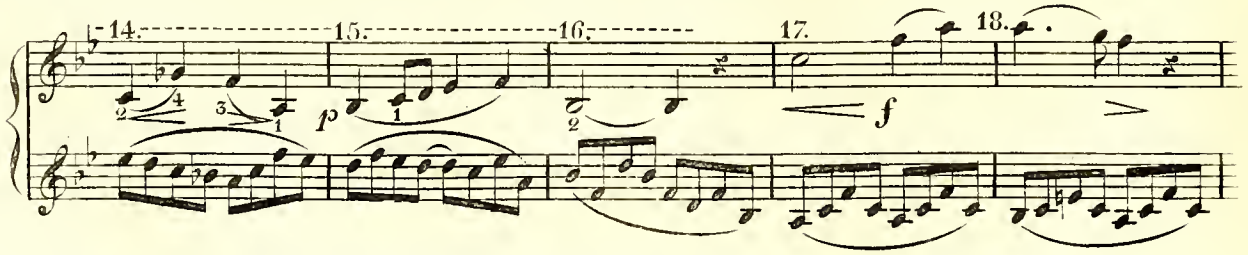


Sopra la 4ta (*quarta*) Takt 9, heisst: dieser und die folgenden Takte, so weit die Striche reichen, sollen auf der vierten Saite gespielt werden. So nennen nämlich Italiener und Franzosen die *G*= Saite, weil sie von der *E*= Saite zu zählen anfangen.*)

Die *G*= Saite will, weil sie schwerer wie die höhern Saiten in Schwingung zu setzen ist, mit etwas stärkerm Druck des Bogens gespielt seyn. Dieser bedingt auch ein schnelleres Ziehen desselben und es ist daher bey den folgenden 4 Takten (von 9 bis 12,) schwerer wie bey der ähnlichen Stelle im Anfange der Übung, mit dem Bogen auszureichen und doch die vorgeschriebenen Nuancen von Stärke und Schwäche, verbunden mit schönem Ton, herauszubringen. Eine sorgfältige Eintheilung des Bogens wie sie oben gelehrt worden ist, nebst fleissigem Üben wird nach und nach dahin führen.

Bis hieher war in jedem Takt nur ein Bogenstrich; im 13ten und 14ten Takt und später öfter, sind deren aber zwei. In diesen wird zwar auch ganzer Bogen genommen, doch wird er leichter geführt, damit diese Takte nicht mehr Ton bekommen als die vorhergehenden.
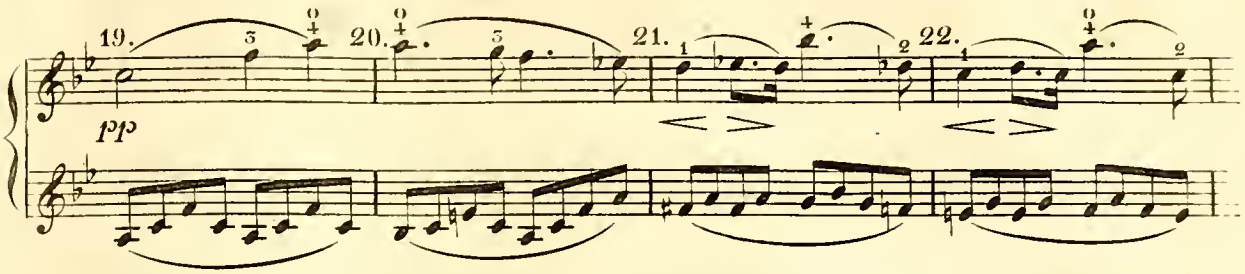
Die Violine besitzt nebst andern Vorzügen vor den Tasten- und Blas-Instrumenten auch den, dass sie das, der menschlichen Stimme eigenthümliche Fortgleiten von einem Ton zum andern täuschend nachahmen kann, sowohl in sanften als leidenschaftlichen Stellen. Diess ist nun bey den zusammengezogenen Noten des 13ten und 14ten Taktes von guter Wirkung, sowohl aufwärts wie abwärts. Wie es gemacht wird, ist im vorigen Abschnitt gelehrt worden. Dem gemäss rückt der zweite Finger von *d* bis *f*,  worauf der vierte auf *as* niederfällt und abwärts der dritte Finger von *g* bis *d*,  worauf der erste auf *h* nieder fällt. Dass dieses Fortrücken so schnell geschehen müsse, dass zwischen der tiefsten und höchsten Note weder eine Lücke noch ein Verweilen auf der kleinen Note bemerkbar werde, ist ebenfalls früher schon erinnert worden.
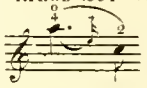


Der 14te Takt wird wie der vorhergehende vorgetragen.
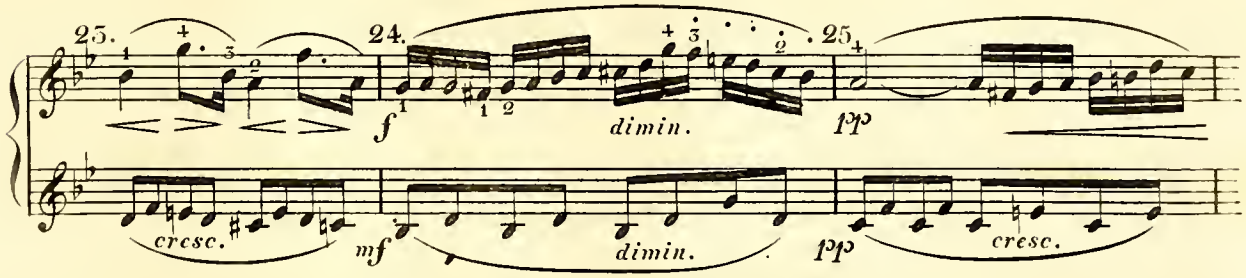
*) In Deutschland war es aber von jeher gebräuchlich die Saiten von der Tiefe zur Höhe abzuzählen und bey m *C*, der tiefsten Saite des Violoncelles und der Viola zu beginnen. Das *G* der Violine ist daher die 2te, das *D* die

Zum *b* des 16ten Taktes darf, weil es *piano* bezeichnet ist, nur der halbe Bogen verbraucht werden. Die zweite Hälfte wird aber während der Pause über der Saite hinaufgeschoben und der Bogen dann zu Anfang des 17ten Taktes von neuem dicht am Frosch angesetzt. Das *f* dieses und des folgenden Taktes muss möglichst stark herausgehoben werden, damit das *pianissimo* des 19ten und
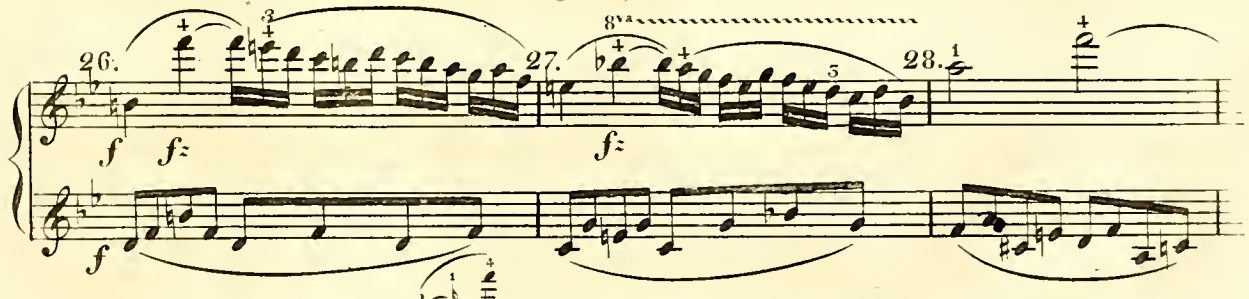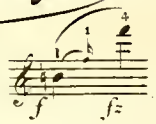


20ten Taktes um so mehr absteche. Desshalb wird auch die Stelle zu erst auf der scharfen *E*-Saite gespielt und dann auf der sanftern *A*-Saite wiederholt. Der Bogen wird im *forte* stark auf die Saite gedrückt und nahe am Stege gezogen, im *pianissimo* aber bis über den Rand des Grifbrets davon entfernt und leicht über die Saite geführt.

Im 22ten Takte, beym Zusammenbinden des flageolet-*a* mit dem tiefen *c* muss der vierte Finger im Augenblick des Fortgleitens fest auf die Saite gedrückt und bis zum *c*  herabgezogen werden, worauf der 2te Finger auf das *c* niederfällt.
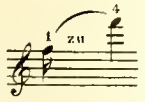


Die fünf letzten Noten des 24ten Taktes werden im Herabstrich sanft abgestossen und *diminuendo*, das heisst: mit abnehmender Stärke vorgetragen.

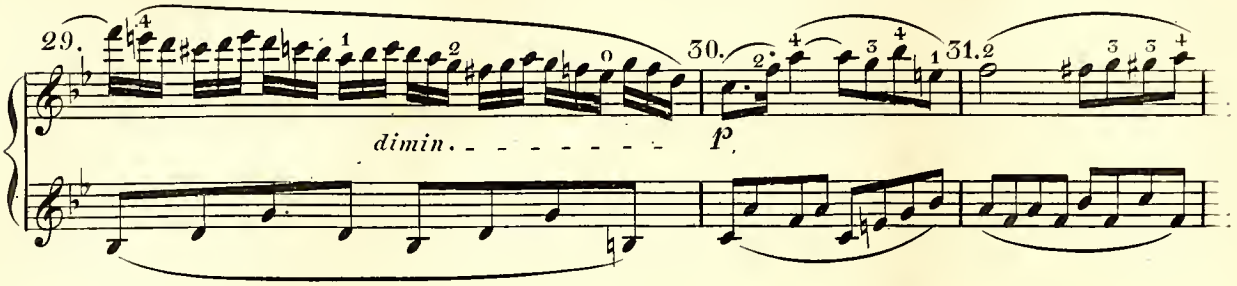


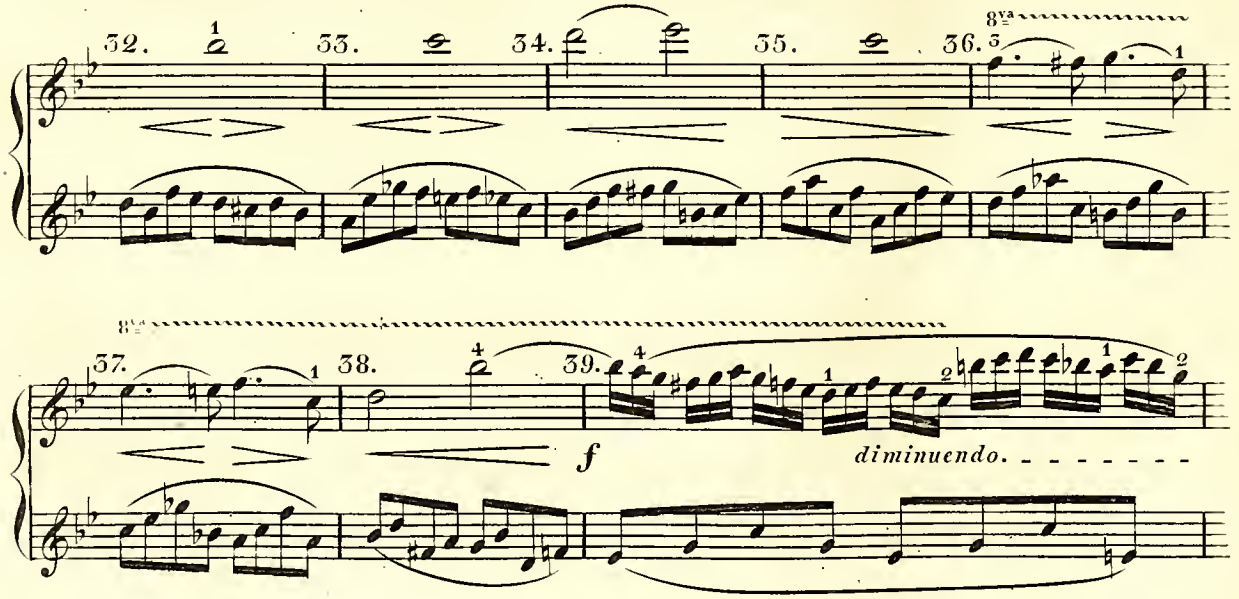
Im 26ten Takt wird bey  der erste Finger auf der *A*-Saite bis *f* fortgeschoben und dann das hohe *f* *forzando* (*fz*,) d. h. mit verstärktem Ton genommen. Da die Stelle überdies noch

5te, das *A* die 4te und das *E* die 5te Saite. Daher auch der Gebrauch, die *A*-Saite Quarte und die *E*-Saite Quinte zu benennen.

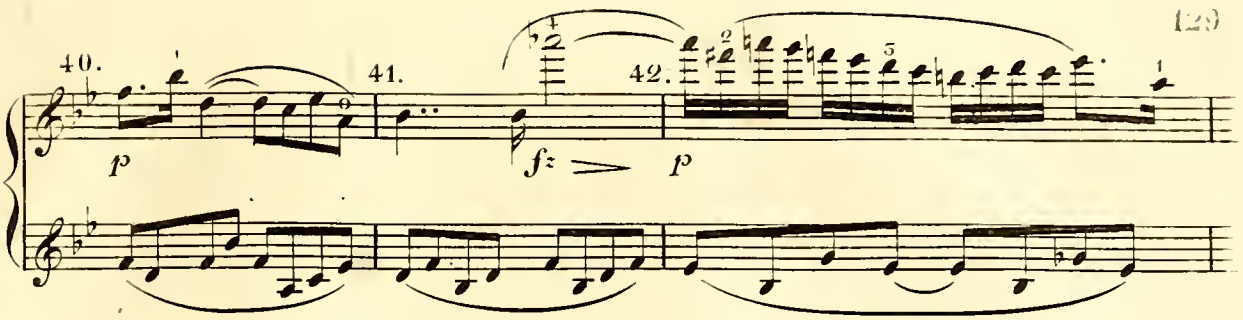
forte bezeichnet ist, so muss das Hinaufgleiten mit grössester Geschwindigkeit und Kraft geschehen. Dadurch wird es allein möglich, das Überspringen der Octave von  dem Höhrer zu verbergen und ihn glauben zu machen, er habe das Fortgleiten des einen Tons zum andern ohne Unterbrechung gehört.

Die Takte 26, 27 und 28, sind mit so grossem Ton, als das Instrument nur geben will, vorzutragen; in der zweiten Hälfte des 29ten Taktes, der im Herabstrich gespielt wird, verliert sich die Stärke aber allmählig und beym Anfang des 30ten Taktes muss der Bogen, weil mit einem ganzen Strich nur zwei Töne zu spielen sind, so leicht wie möglich über die Saite geführt werden. Die zweite dieser beyden Noten ist unter dem Bindungsbogen noch mit einem Punkt bezeichnet; diess bedeutet, dass sie abgesondert von der andern vorgetragen werden soll. Man darf daher das Fortgleiten des zweiten Fingers auf das *f* nicht hören, wesshalb im Moment des Fortrückens mit dem Bogen ein kleiner Stillstand gemacht werden muss.
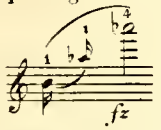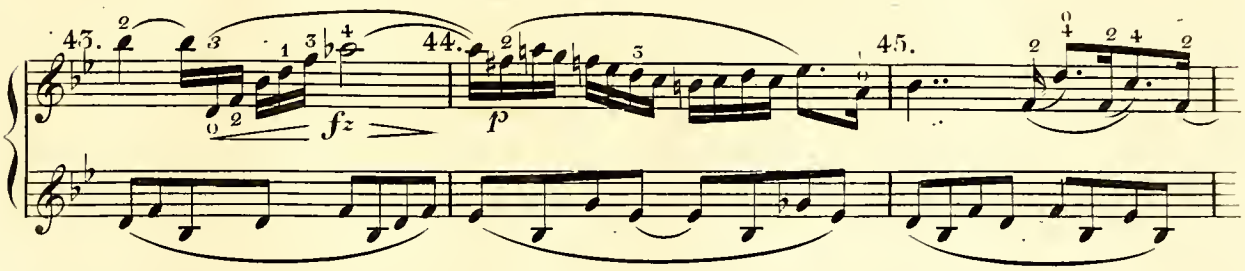




Die Periode vom Takt 32 bis 38 wird wie der Anfang gespielt; doch kann hier auf der dünnern *E*-Saite der Bogen beym Anwachsen des Tons noch näher an den Steg gebracht werden wie dort.
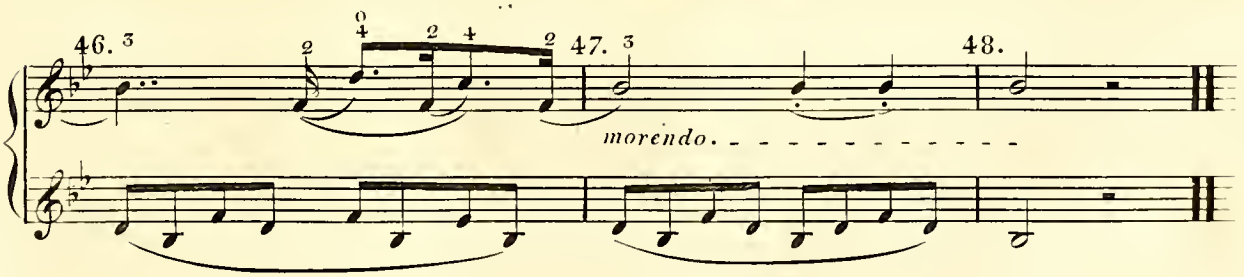


Zu Anfang des 40^sten^ Taktes ist das *f* mit dem Drittheil des Hinaufstriches, das *b* aber mit ganz kurzem Herabstrich zu nehmen.

Der Sprung von *b* zu *as*, Takt 41, ist, indem der erste Finger auf der *A*-Saite bis zum *as* fortrückt  im Übrigen, ganz auf die oben bezeichnete Weise zu machen.

Im 42^sten^ Takt darf der Bogen nur bis zu zwei Drittheile seiner Länge herabgezogen werden; dann erhält die letzte Note des Taktes einen ganz kurzen Hinaufstrich und nun wird für das *b* des folgenden Taktes das letzte Drittheil des Bogens verbraucht. Auf gleiche Weise wird der 44^ste^ Takt und der
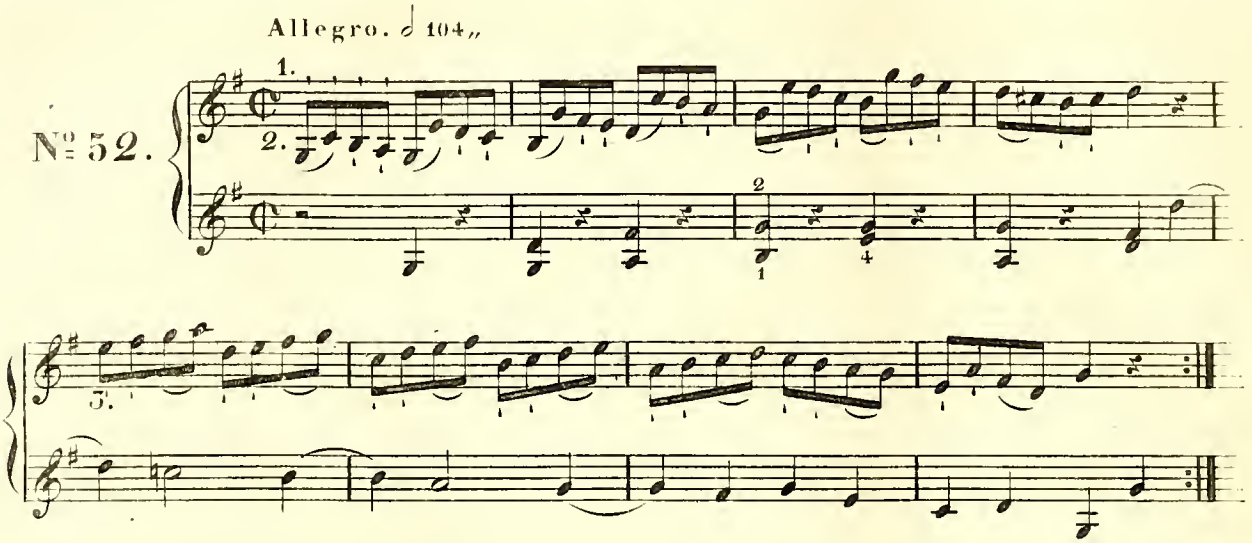


Anfang des 45^sten^ gespielt. In der zweiten Hälfte dieses Taktes sind zwei und zwei Noten durch besondere Bogen zusammengebunden und die, über die Noten gesetzte Fingerbezeichnung zeigt an, dass die Stelle auf der *D*-Saite gespielt werden soll. Die beyden zusammengezogenen Noten *f*—*d*, werden daher durch sanftes Fortgleiten des Fingers verbunden, dann aber das zweite *f* während eines Stillstandes des Bogens so angesetzt, dass das Zurückrücken der Hand nicht gehört wird.



Der vorletzte Takt soll *morendo*, ersterbend, zu kaum hörbarer Schwäche des Tons abnehmend vorgetragen werden.

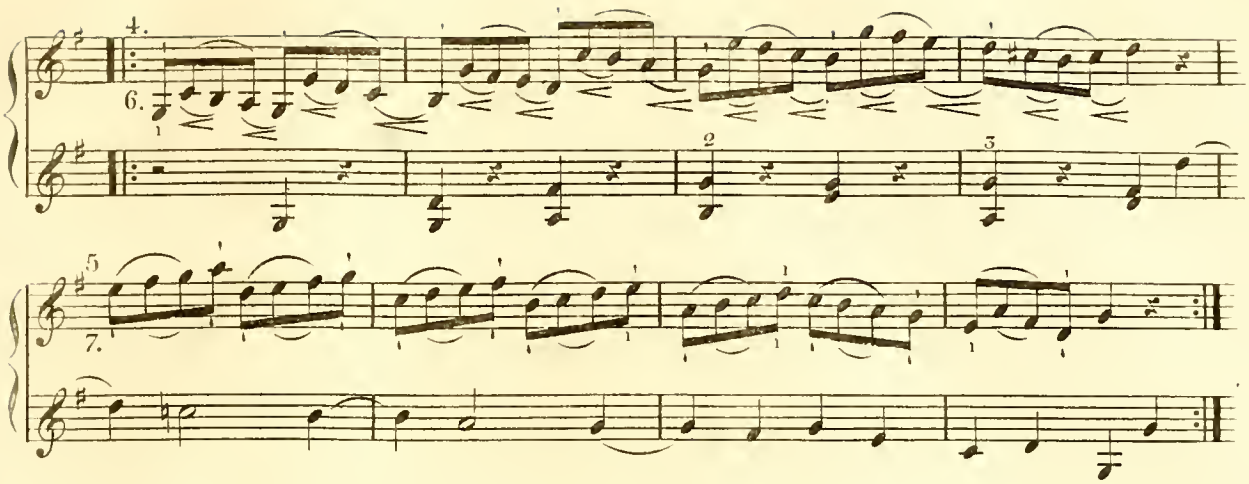
Ein Vorzug den die Bogeninstrumente vor allen andern Instrumenten besitzen, besteht in der grossen Mannigfaltigkeit der Stricharten, wodurch der Vortrag belebt und die Reichhaltigkeit des Ausdruckes gewonnen wird, der diese Instrumente so vortheilhaft auszeichnet. Eine grosse Gewandtheit in den verschiedenartigsten Bogenstrichen ist daher dem Geiger unentbehrlich. In der folgenden Übung wird der Schüler mit den gebräuchlichsten und effektvollsten Stricharten bekannt gemacht werden. Jede Zeile enthält deren zwei, eine über und eine unter den Noten. Letztere wird bey der Wiederholung der Zeile gespielt. Die Stricharten sind nummerirt, um im Text Bemerkungen darüber machen zu können.



Bey № 1, erhält jede Note einen Bogenstrich. Diese Strichart (von den Franzosen *detaché* genannt) wird bey unbeweglichem Hinterarm mit möglichst langen Strichen am obern Theil des Bogens gemacht. Die Töne müssen in der Dauer und in der Stärke völlig gleich seyn und sich so aneinander reihen, dass beym Wechseln des Bogens keine Lücke bemerkbar wird. Bey der Pause im vierten Takt wird der Bogen von den Saiten aufgehoben und mit dem Herabstrich neu angesetzt.— Diese Strichart wird jederzeit verstanden, wenn gar keine Bogenstriche vorgezeichnet sind.

№ 2, wird ebenfalls mit dem obern Drittheil des Bogens bey ruhigem Hinterarm gemacht. Die zwei ersten gebundenen Noten erhalten den Herabstrich bis zur Spitze des Bogens; dann folgen zwei ganz kurze Striche für die abgestossenen, dann wieder ein langer für die gebundenen Noten, an den sich nun, mehr nach der Mitte des Bogens, die zwei folgenden kurzen Striche anreihen, so dass immer abwechselnd die beyden kurzen Striche, einmal ganz an der Spitze, einmal mehr nach der Mitte des Bogens, stattfinden.

№ 3, beginnt mit den beyden kurzen Strichen und wird übrigens eben so wie die vorhergehende Strichart gemacht, mit dem Unterschied, dass nun die leichten Takttheile, nämlich das zweite und vierte Viertel des Taktes durch die längern Striche herausgehoben und accentuirt werden, während dies bey № 2, mit den schweren Takttheilen, dem ersten und dritten Viertel der Fall war.
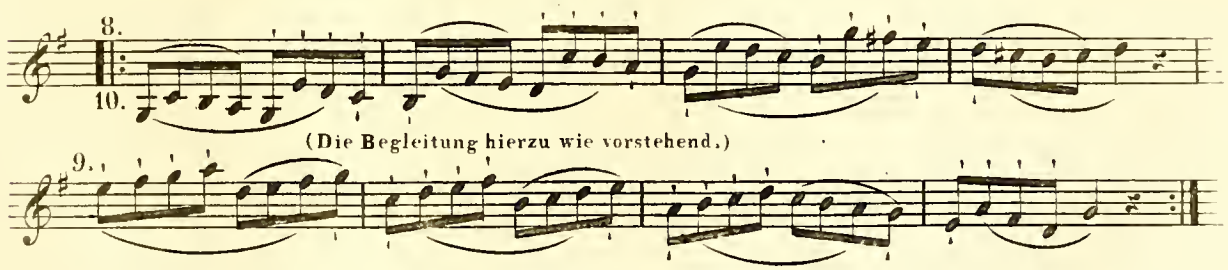


Bey N° 4, wird, wie immer, wenn nicht ausdrücklich der Aufstrich vorgeschrieben ist, mit dem Herabstrich begonnen. Da bey dieser Strichart zu drei Noten im Aufstrich nur eine im Herabstrich bey gleicher Länge des Bogens zu nehmen ist, so muss der Herabstrich sehr schnell gezogen werden.

Bey N° 5, tritt der umgekehrte Fall ein. Hier ist der Herabstrich langsam und der Aufstrich schnell. Dort wird die erste von vier Noten, hier die letzte scharf herausgehoben.

Bey N° 6, wird jedesmal die zweite der zusammengebundenen Noten durch einen Druck des Bogens stark herausgehoben. Dies ist durch das unter der Note befindliche Zeichen < angedeutet.
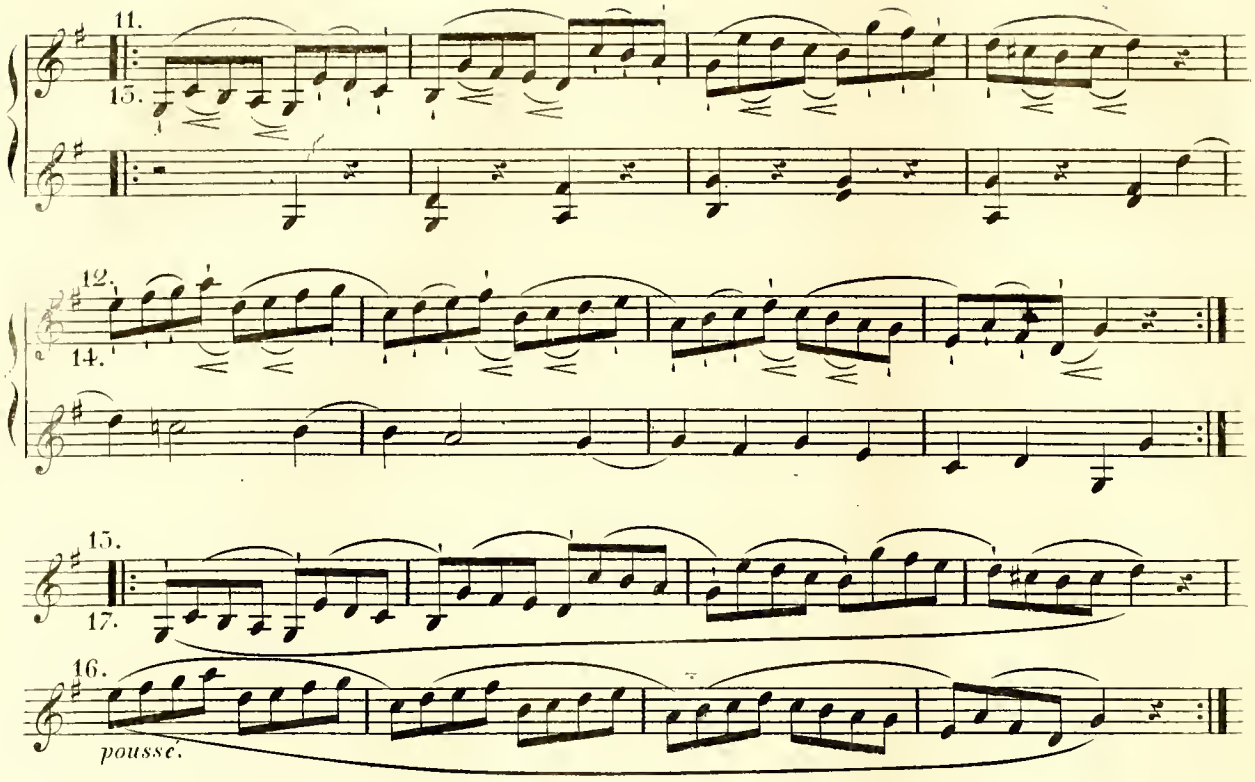
Bey N° 7, wird die erste Note scharf abgestossen. Beyde Stricharten werden ebenfalls wie die frühern mit dem obern Drittheil des Bogens, bey unbeweglichem Hinterarm gemacht.



Bey N° 8, wird aber zu den vier ersten zusammengezogenen Noten ein längerer Bogenstrich von der Mitte bis zur Spitze genommen; dann folgen vier kurze Striche an der Spitze; dann ein langer Strich bis in die Mitte des Bogens für die vier gebundenen Noten des zweiten Taktes; dann wieder vier kurze Striche in der Mitte des Bogens und so folgen sich diese stets abwechselnd an der Spitze und in der Mitte. Bey diesen halben Bogenstrichen kann der Hinterarm nun nicht mehr unbeweglich bleiben, sondern muss, wenn der Bogen sich der Mitte nähert, etwas nachgeschoben werden.

N° 9, beginnt mit vier kurzen Strichen in der Mitte des Bogens und wird dann wie die vorhergehende Nummer gespielt.

Bey N° 10, wird zu den ersten sieben Noten g a n z e r Bogen genommen; darauf folgen zwey kurze Striche an der Spitze; dann wieder für die sechs gebundenen Noten ein ganzer Bogen im Hinaufstrich; nun zwei kurze Striche in der Nähe des Frosches und dann so weiter abwechselnd an der Spitze und am Frosch.



№11, und 12, werden auf ähnliche Weise, doch nur mit halbem Bogen von der Mitte bis zur Spitze gespielt.

Bey № 13, und 14, wird wieder nur das obere Drittheil des Bogens bey unbeweglichem Hinterarm gebraucht. Die zweite der beyden gebundenen Noten wird durch einen Druck des Bogens stark herausgehoben.

Bey № 15, wird ein Drittheil des Bogens, bey № 16, halber und bey № 17, ganzer Bogen genommen. Bey ersterer Strichart ist es von gutem Effekt, wenn die letzte der vier gebundenen Noten einen Druck bekommt und man bey ihr das Absetzen des Bogens hört. Bey № 16, darf der Bogenwechsel aber nicht gehört werden und es müssen alle Töne von gleicher Stärke seyn. Dasselbe muss man bey № 17, durch eine gleiche Eintheilung des Bogens zu erreichen suchen.
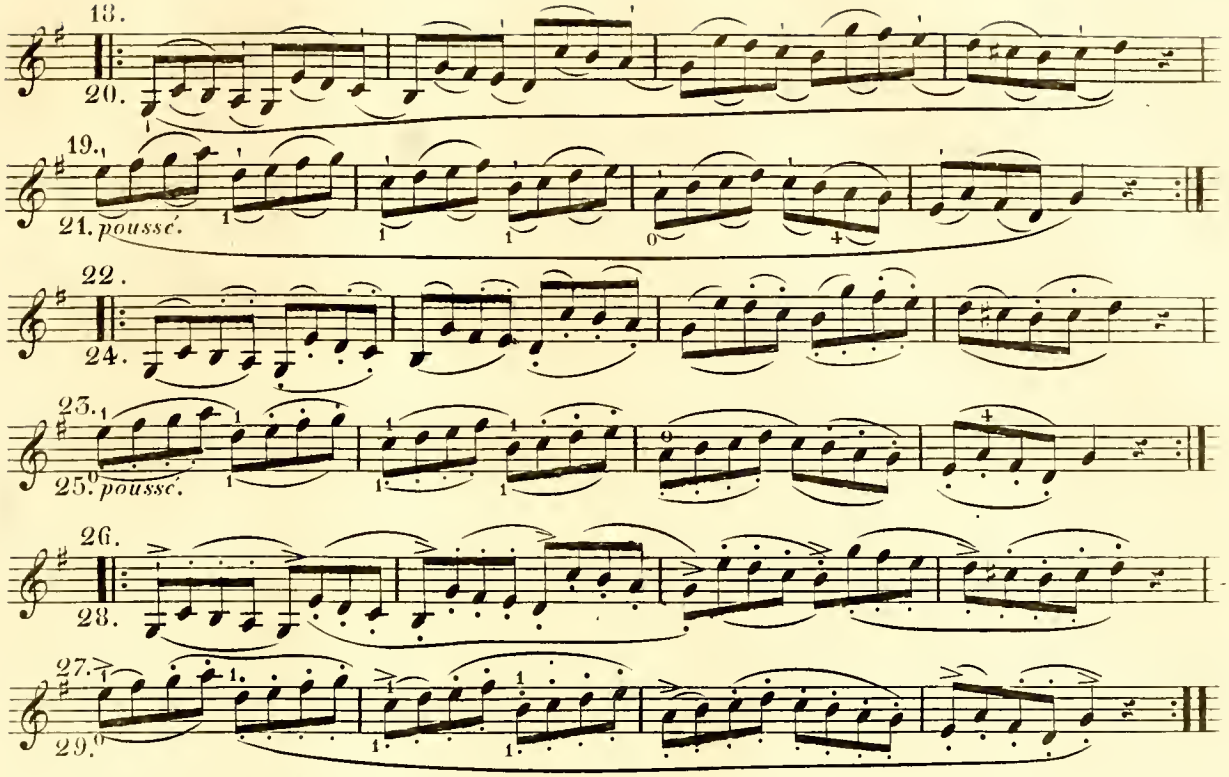
Bey № 18, wird der Bogen nahe am Frosch angesetzt und indem man zu den drei gebundenen Noten jedesmal etwa ein Achtel der Bogenlänge verbraucht und die einzelne Note in ganz kurzem Hinaufstrich abstösst, nach und nach bis zur Spitze herabgezogen.

Bey № 19, findet die entgegengesetzte Bewegung statt, indem man mit kurzem Herabstrich an der Spitze des Bogens beginnt und so nach und nach bis an den Frosch gelangt.

Bey № 20, und 21, muss der Bogen sehr gespart werden, damit man nicht schwächer aufhöre wie man begonnen hat. Die zweite der gebundenen Noten muss dadurch, dass man den Bogen ein wenig lüftet, kurz abgerissen werden.

Bey № 22, beginnt die Strichart, welche *staccato* genannt wird. Sie besteht in dem scharfen Abstossen der Töne in einem Bogenstrich.

Das Staccato ist, wenn es gut gemacht wird, von brillantem Effekt und eine der Hauptzierden des Solospiels. Das Geschick dazu muss aber gewissermassen angeboren seyn, denn die Erfahrung
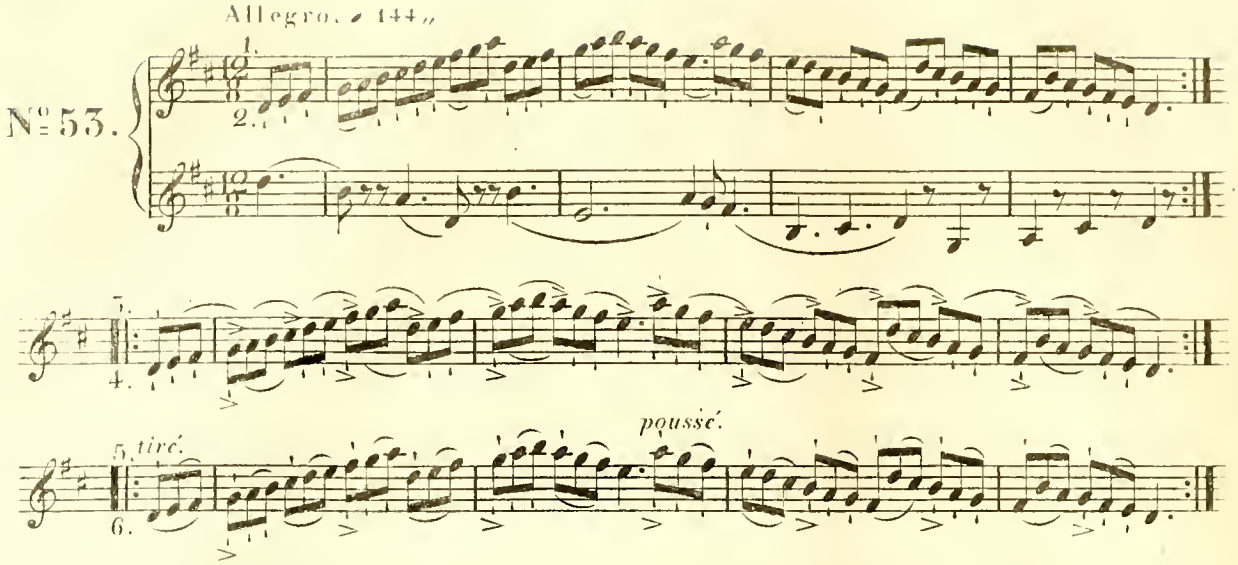


lehrt, dass oft die ausgezeichnetsten Geiger, troz des fleissigsten Übens, es niemals erlernen, während andere, viel unbedeutendere Geiger es ohne alle Übung sogleich haben machen können. Doch selbst bey natürlicher Anlage dazu, führt nur ein fleissiges und anhaltendes Üben dahin, dass man es ganz in seine Gewalt bekommt und in jeder Geschwindigkeit zu machen, im Stande ist.

Das Staccato wird im Hinaufstrich mit der obern Hälfte des Bogens gemacht. Über diese darf man nicht hinauskommen und wenn man zwei und dreissig und mehr Noten in einem Strich zu machen hätte. Man gewöhne sich daher von Anfang an möglichst wenig Bogen, d.h. nur so viel als zur reinen Ansprache der Töne durchaus erforderlich ist, zu verbrauchen. Das Fortstossen des Bogens geschieht bey ruhigem Vorder- und Hinter-Arm allein mit dem Handgelenk. Jede Note erhält mit dem Zeigefinger der rechten Hand so viel Druck, dass die ganze Breite der Haare sich auf die Saite legt. Zur Absonderung der Töne hebt sich der Bogen nach jedem Stoss ein wenig, doch nicht so sehr, dass sich die Schärfe der Haare bis über die Saite erhöbe.

Die Schönheit des Staccato besteht hauptsächlich in einer gleichmässigen, deutlichen und scharfen Absonderung der Töne im strengsten Takt.

Man übe es Anfangs ganz langsam und erst dann, wenn es so deutlich und streng im Takt gelingt, gehe man nach und nach zu schnellerm Tempo über.

Bey № 22, werden ganz kurze Striche genommen; bey den folgenden fünf Nummern Drittheil-Striche und bey den zwei letzten halbe Bogen. Die Länge des Herabstrichs richtet sich nach der Anzahl der im Aufstrich *staccato* zu nehmenden Töne; er muss daher in № 25, möglichst kurz seyn, weil fünf Töne im Herabstrich und nur drei im Aufstrich zu nehmen sind, in № 27, aber lang, weil zu zwei Tönen Abstrich, sechs Töne Aufstrich zu spielen sind.



Diese Übung beginnt im Auftakt; es wird daher, der Regel nach, jedesmal mit dem Aufstrich angefangen. Da wo dies eine Ausnahme erleidet, ist es durch das Wort *tiré* angezeigt.

Bey dem *detaché* von № 1, wird nochmals errinnert, dass alle Töne von gleicher Stärke seyn müssen und dass es eine (zwar gewöhnliche, doch) schlechte Vortragsweise ist, allemal die erste von drei Noten herauszuheben.

Bey № 2, und 3, siehe die Erklärung der ähnlichen Stricharten (№ 2 und 15,) der vorigen Übung.

Bey № 4, sind die drei gebundenen Noten im Aufstrich mit möglichst kurzem Strich zu machen, damit man sich nicht zu sehr von der Spitze des Bogens entfernt.
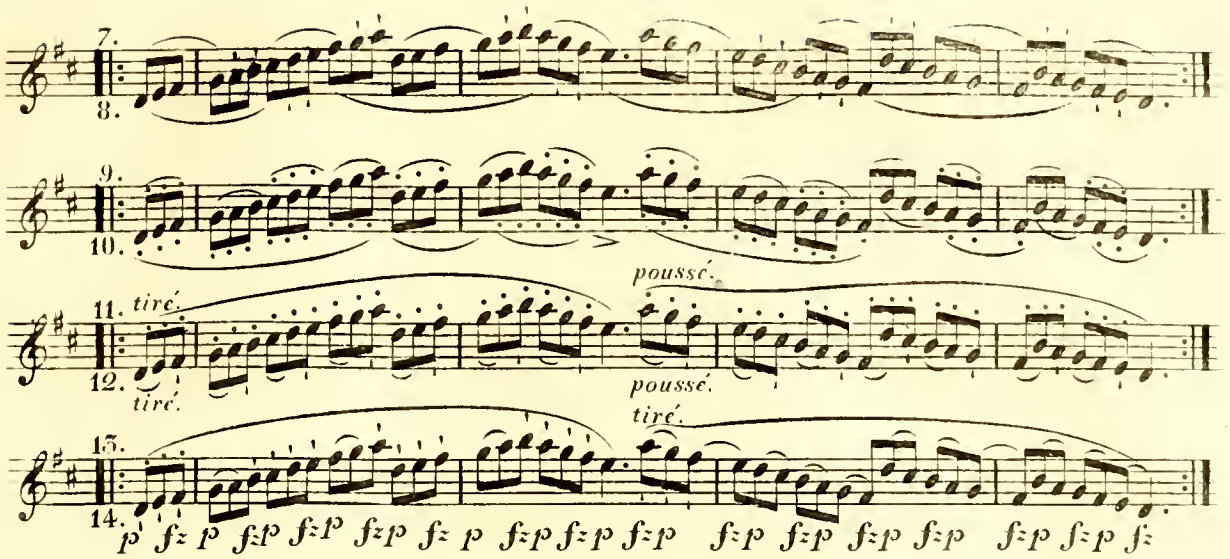
Bey № 5, gilt dasselbe von den beyden gebundenen Noten, indem man auch bey dieser Strichart auf einer Stelle des Bogens, nahe an der Spitze bleiben muss. Die erste Note wird scharf abgestossen.

Bey № 6, werden ebenfalls die drei Noten des Auftakts mit kurzem Strich genommen und dann zu der mit > bezeichneten einzelnen Note eben so viel Herabstrich verbraucht.

Bey № 7, wird zu den gebundenen Noten halber Bogen genommen; es kommen daher die beyden kurzabgestossenen Töne abwechselnd in die Mitte und an die Spitze des Bogens.

Bey № 8, ganzer Bogen; daher die abgestossenen Töne einmal nahe an den Frosch, einmal an die Spitze kommen.

Bey № 9 und 10, errinnere sich der Schüler an das, was über das Staccato der vorigen Übung gesagt worden ist.



Es giebt auch ein Staccato im Herabstrich; doch ist es noch schwerer wie das des Aufstriches und klingt in schnellem Tempo immer etwas schwerfällig. Es eignet sich daher weniger wie jenes zum brillanten Vortrag des *Allegro*, ist aber in melodischen Sätzen zum Tragen und sanften Abstossen der Töne von guter Wirkung. Es wird eben so wie das im Hinaufstrich gemacht. Man setze daher bey № 11, den Bogen in der Mitte an und ziehe ihn in kurzen, scharfen Strichen bis zur Spitze.
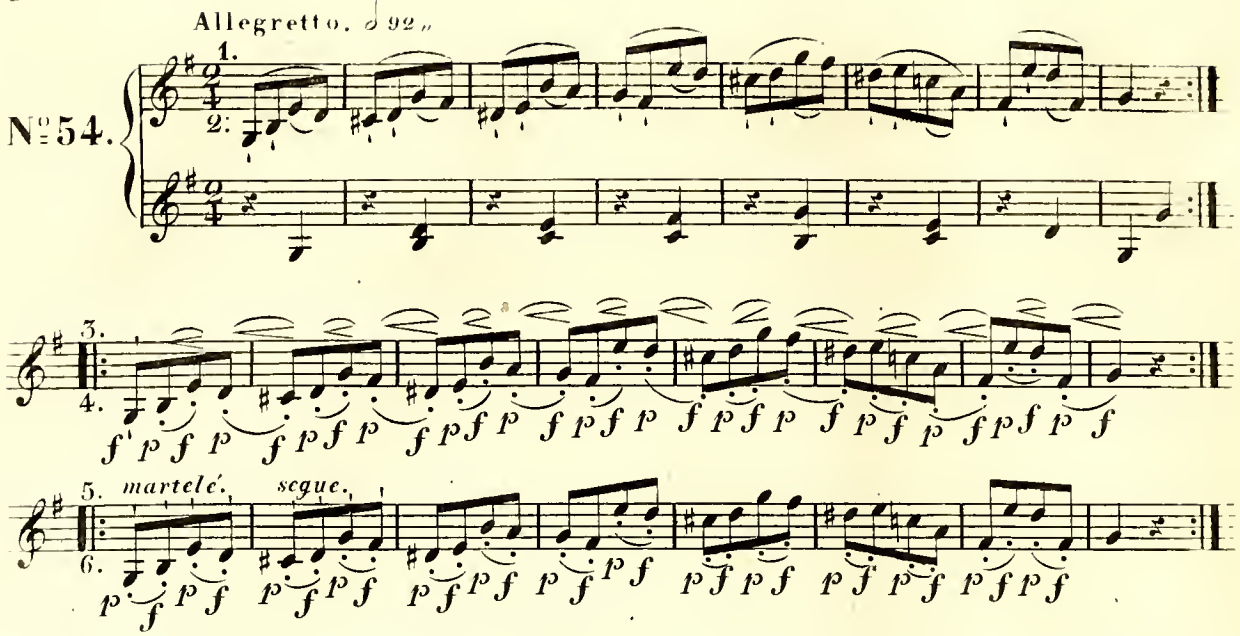
Bey № 12, wird der Bogen dicht am Frosch angesetzt und indem zu den zwei gebundenen Noten jedesmal viel Bogen verbraucht wird, bis an die Spitze herabgezogen.

Die zweite Hälfte dieser Nummer wird aber, bey jedesmaligem scharfen Abstossen der dritten Note, ganz an der Spitze gemacht.

Bey № 13, kommt eine neue Art des Staccato vor, bey welcher abwechselnd gestossene und gebundene Töne in einem Bogenstrich zu machen sind. Diese Strichart ist sehr schwer, weil der Lauf des Bogens durch die beyden gebundenen Noten immer wieder gestört und aufgehalten wird. Ein fleissiges Üben derselben ist aber sehr nützlich, weil es grosse Herrschaft über den Bogen verschafft.

Bey den letzten Takten dieser Nummer muss der Bogen nach den beyden zusammengezogenen Noten jedesmal ein wenig gelüftet werden.

Bey № 14, wird die *fz* (*forzando*) bezeichnete Note durch einen längern Strich und einen scharfen Druck des Bogens möglichst stark herausgehoben; doch darf der verlängerte Strich nicht über das obere Drittheil des Bogens hinausgehen.



Die ersten fünf Theile dieser Übung dürfen nicht zu schnell gespielt werden, weil einige, der darin vorkommenden Stricharten nur bey mässig schnellem Tempo gut auszuführen sind.
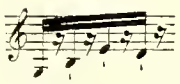
Die zehn ersten Nummern der Stricharten werden sämmtlich bey unbeweglichem Hinterarm mit dem obern Drittheil des Bogens oder mit noch kürzern Strichen gespielt.

Das Wiegen auf den Saiten bey № 1. wird bloss durch Bewegung des Handgelenks hervorgebracht.
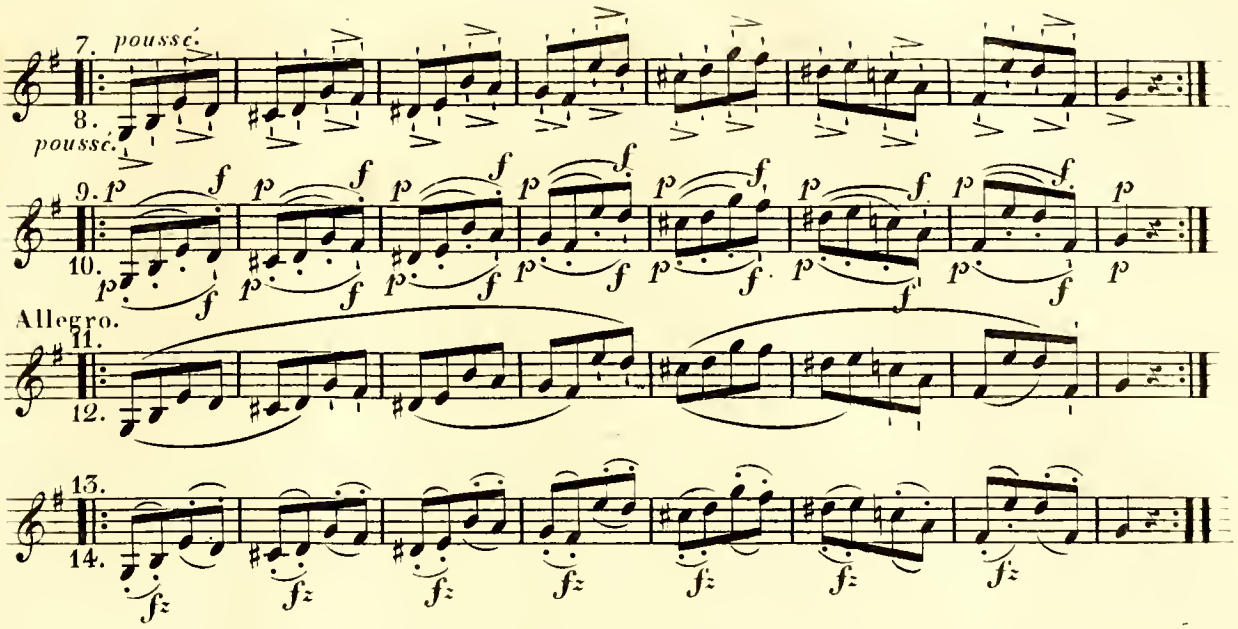
Bey № 2, werden die beyden ersten Noten jedes Taktes scharf abgestossen.

Die Strichart № 3, ist schon in der vorletzten Übung dagewesen. Sie dient als Vorübung zu der von

№ 4, welche Viotti'sche Strichart *(coup d'archèt de Viotti,)* genannt wird, entweder weil sie von diesem grossen Geiger zuerst gebraucht, oder, was warscheinlicher ist, besonders schön und effektvoll ausgeführt wurde. Von den beiden in einem Striche abzustossenden Noten wird die erste ganz kurz und schwach angegeben, die zweite aber mit längerem Strich und scharfem Druck möglichst stark herausgehoben.

Die Strichart № 5, wird in der Französischen Violinschule *martelé* (gehämmert) genannt. Sie besteht in einem scharfen Abstossen der Noten mit dem obern Theil des Bogens, der Strich darf aber nicht gar zu kurz seyn, weil sonst die Töne trocken und rauh werden würden. Das Voneinanderabsondern der Töne:  geschieht dadurch, dass man den Bogen nach jedem Ton einen Augenblick auf den Saiten stillstehen lässt und dadurch die Schwingung der starkangestossenen Saite augenblicklich wieder hemt. Die Töne müssen in Zeitdauer und Stärke völlig gleich seyn. Das Wort *segue* (folgend,) bedeutet, dass eine angefangene Figur oder wie hier, eine, im ersten Takt bezeichnete Strichart durch die folgenden Takte eben so durchgeführt werden soll.

Die Strichart № 6, ist der von № 4 sehr ähnlich und wird auch auf dieselbe Art ausgeführt. Doch ist die Wirkung verschieden, da hier das leichte, dort das schwere Takttheil stark herausgehoben wird.



Die Strichart von № 7, und 8, könnte man analog der gehämmerten wohl die gepeitschte (*fouetté*) nennen, da die Saite bey den mit > bezeichneten Noten vom Bogen gewissermassen gepeitscht wird. Er wird nämlich über die Saite erhoben und im Aufstrich mit Heftigkeit daraufgeworfen und zwar ganz nahe an der Spitze, damit die Stange des Bogens nicht in zitternde Bewegung geräth. Nach dem Schlage wird er dann ruhig noch etwa 3 Zoll weit fortgeschoben und nun zur zweiten Note in einem eben so langen Striche zurückgezogen. Bey № 7, wird jede dritte Note des Taktes, bey № 8, die erste und dritte Note auf solche Weise gepeitscht. Die Schwierigkeit dieser Strichartbesteht hauptsächlich darin, dass sich der Bogen zum Schlage immer gleich hoch über die Saite erhebe und dass die Striche von ganz gleicher Länge werden. Gut gemacht ist sie von überraschender Wirkung.

Bey № 9, werden von vier Noten in einem Bogenstrich drei geschliffen und die letzte scharf und stark abgestossen. Zu dieser letzten Note allein wird eben so viel Bogen verbraucht als zu den drei ersten gemeinschaftlich.

№ 10, wird auf gleiche Weise ausgeführt und unterscheidet sich von der vorhergehenden Strichart nur darin, dass die früher gebundenen Noten nun abwechselnd im Herab- und Auf-Strich staccatogemacht werden.

Die beyden letzten Theile der Übung werden in etwas schnellerm Tempo genommen.

№ 11, wird mit halben Bogen № 12, mit Drittheil-Strichen und № 13, mit noch kürzern Strichen gespielt.

In № 14, lernt der Schüler noch eine neue Strichart kennen, die man, weil sie sich in Rudolph Kreutzer's Kompositionen zuerst vorfindet, am passendsten nach diesem berühmten Geiger, kreutzer'sche Strichart benennt. Es kommen auf jeden Strich zwei Noten, von denen die beyden ersten gestossen, die folgenden geschliffen sind. Die zweite der gestossenen Noten wird mit langem Strich und starkem Druck sehr herausgehoben.

Alle diese Stricharten muss der Schüler nun erst einzeln und zwar langsam, dann nach und nach schneller und im Zusammenhang mit dem Übrigen, mit Fleiss und Ausdauer so lange üben, bis er sie sich ganz zu eigen gemacht hat. — Dann erst darf zu dem folgenden Abschnitt fortgeschritten werden.

*

Zwölfter Abschnitt.

Von den Doppelgriffen, den gebrochenen Accorden und dem Arpeggio.

Die Violine hat vor den Blasinstrumenten auch den Vorzug voraus, dass sie zwei Töne auf einmal und in schneller Folge aufeinander, so, dass sie fast zugleich erklingen, sogar drei und vier Töne angeben kann. Ersteres nennt man in Doppelgriffen, letzteres in gebrochenen Accorden, oder sind die einzelnen Töne deutlich zu unterscheiden, in Arpeggios spielen.
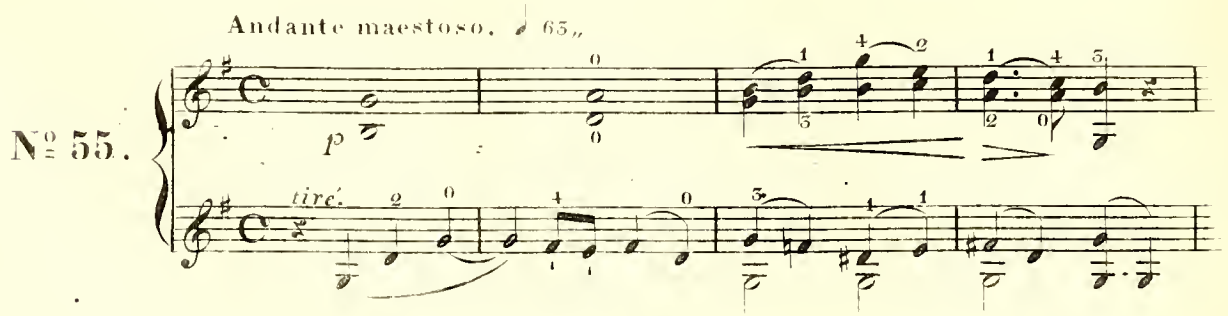
Die Hauptschwierigkeit bey diesen zwei-drei-und vier-fachen Griffen ist reine Intonation. Der Lehrer hat daher gleich bey des Schülers ersten Versuchen in Doppeltönen mit besonderer Strenge und Ausdauer auf das Reingreifen zu halten und diess um so mehr, da hier bey vermehrter Schwierigkeit für die Finger und das Ohr, ist erst einmal Verwöhnung und Verwilderung bey beyden eingerissen, auf eine Verbesserung der Intonation in späterer Zeit fast nie zu hoffen ist. Auch sind Geiger, die bey einfachen Tönen rein, bey Doppelgriffen aber, ohne es zu hören, unerträglich falsch spielen, gar keine seltene Erscheinung. Das Reingreifen von zwei, drei und vier Tönen ist aber nicht allein deshalb so schwierig, weil Ohr und Finger den rechten Platz für mehrere Töne zugleich zu suchen haben, sondern auch, weil die Applicatur so oft wechselt und die Finger bald ungewöhnlich ausgestreckt, bald eng in einander geschoben werden müssen.
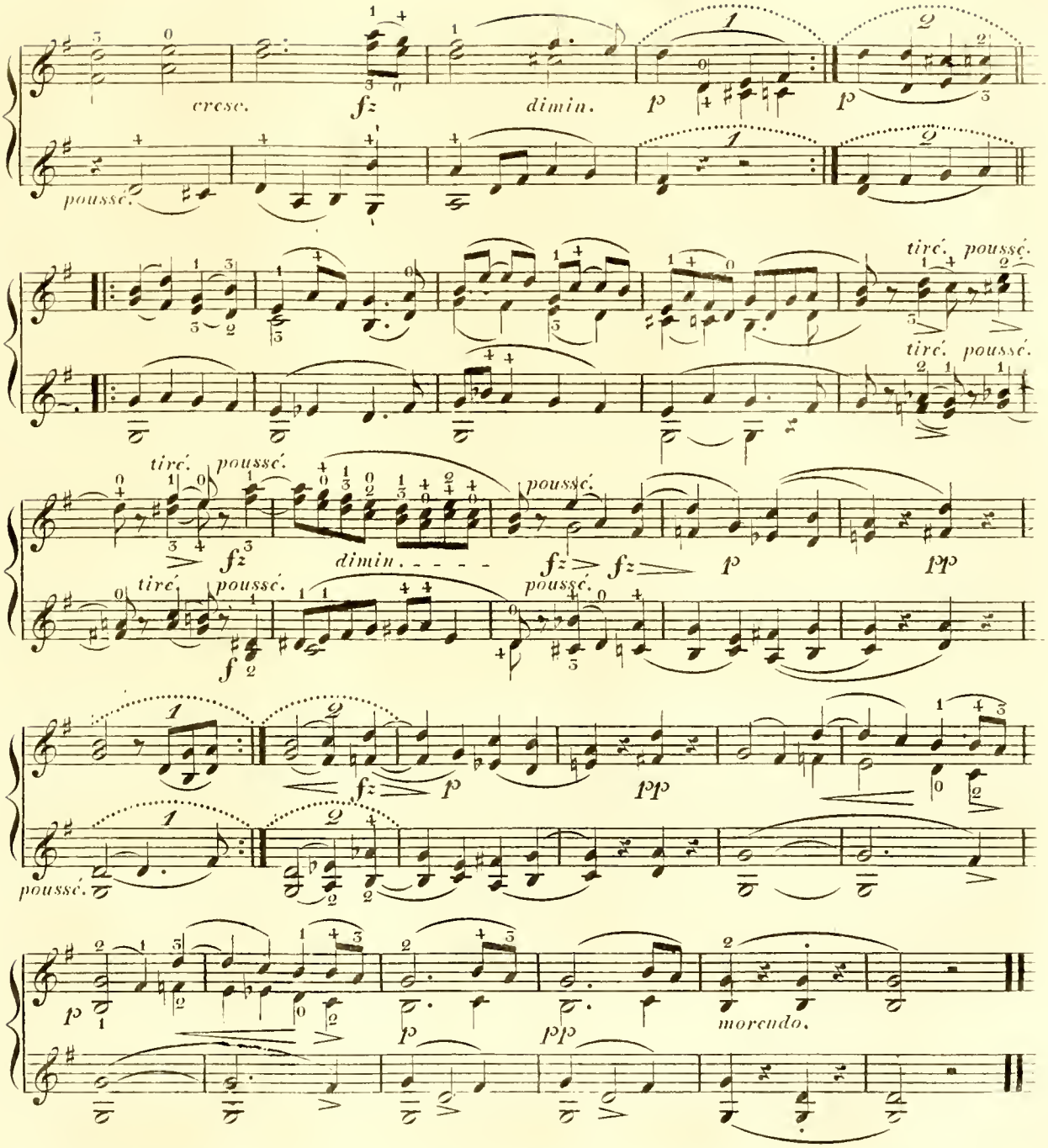
Eine zweite Schwierigkeit bey Doppeltönen ist die Gleichheit in der Stärke bey allen Abstufungen von *piano* und *forte*. Sie wird dadurch erreicht, dass der Bogen auf beyden Saiten gleich schwer aufliegt und diese gleich stark in Schwingung setzt.

Auch hält es schwer die Doppeltöne so aneinander zu reihen, dass keine Lücke bemerkbar wird. Es muss daher der Wechsel der Griffe und Applicaturen schnell und bestimmt von Statten gehen und nicht erst nach den rechten Griffen gesucht werden.

Alles, was früher über Eintheilung des Bogens und über Bogenführung überhaupt gesagt worden ist, muss auch hier die sorgfältigste Anwendung finden.

Der Tempobezeichnung der folgenden Übung ist das Beywort *maestoso* (majestätisch) angehängt. Dies bezieht sich sowohl auf die Vortragsweise wie auf das Zeitmaass. Erstere soll feierlich und würdevoll, letzteres langsamer als ein gewöhnliches *Andante* seyn.

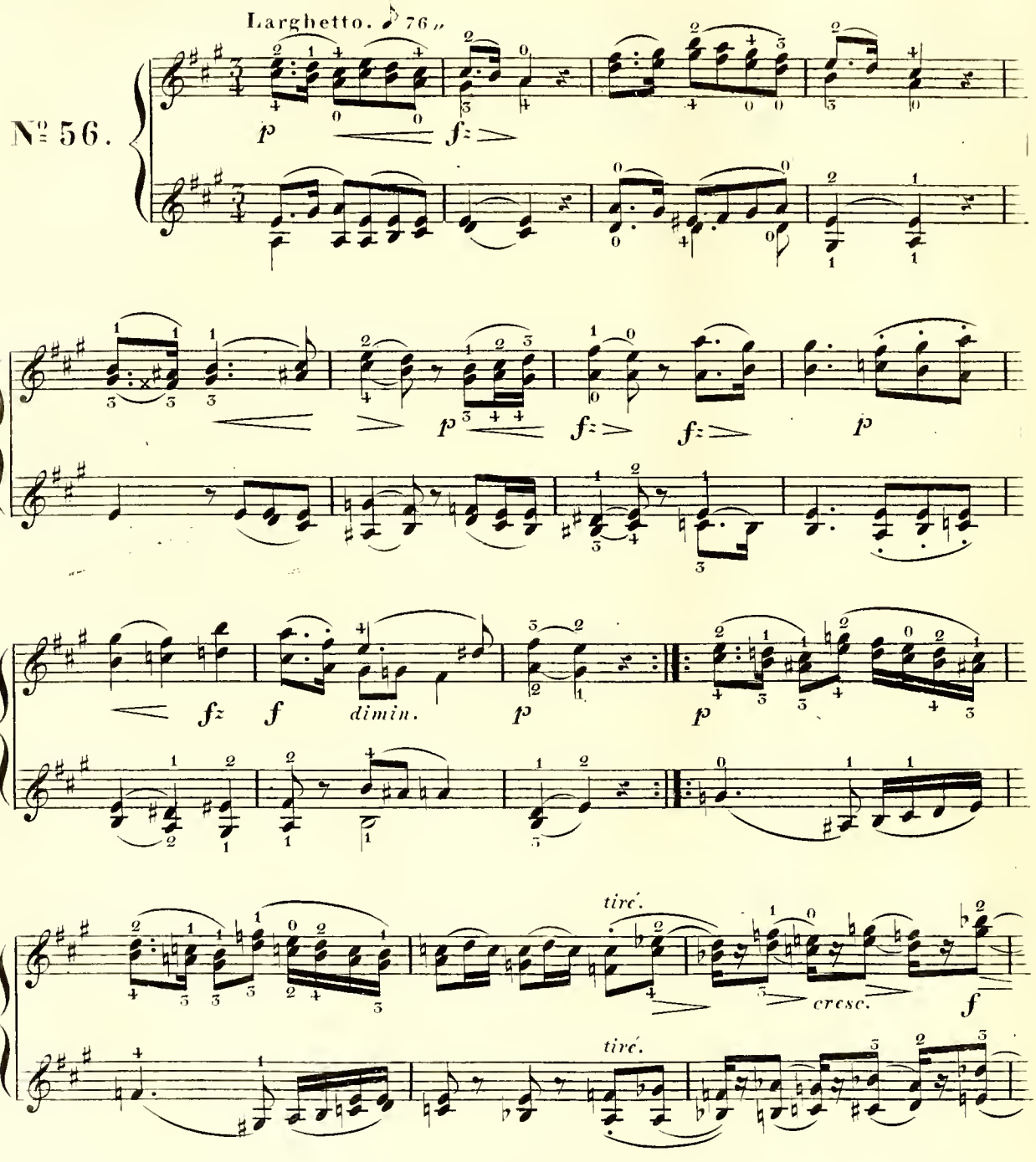


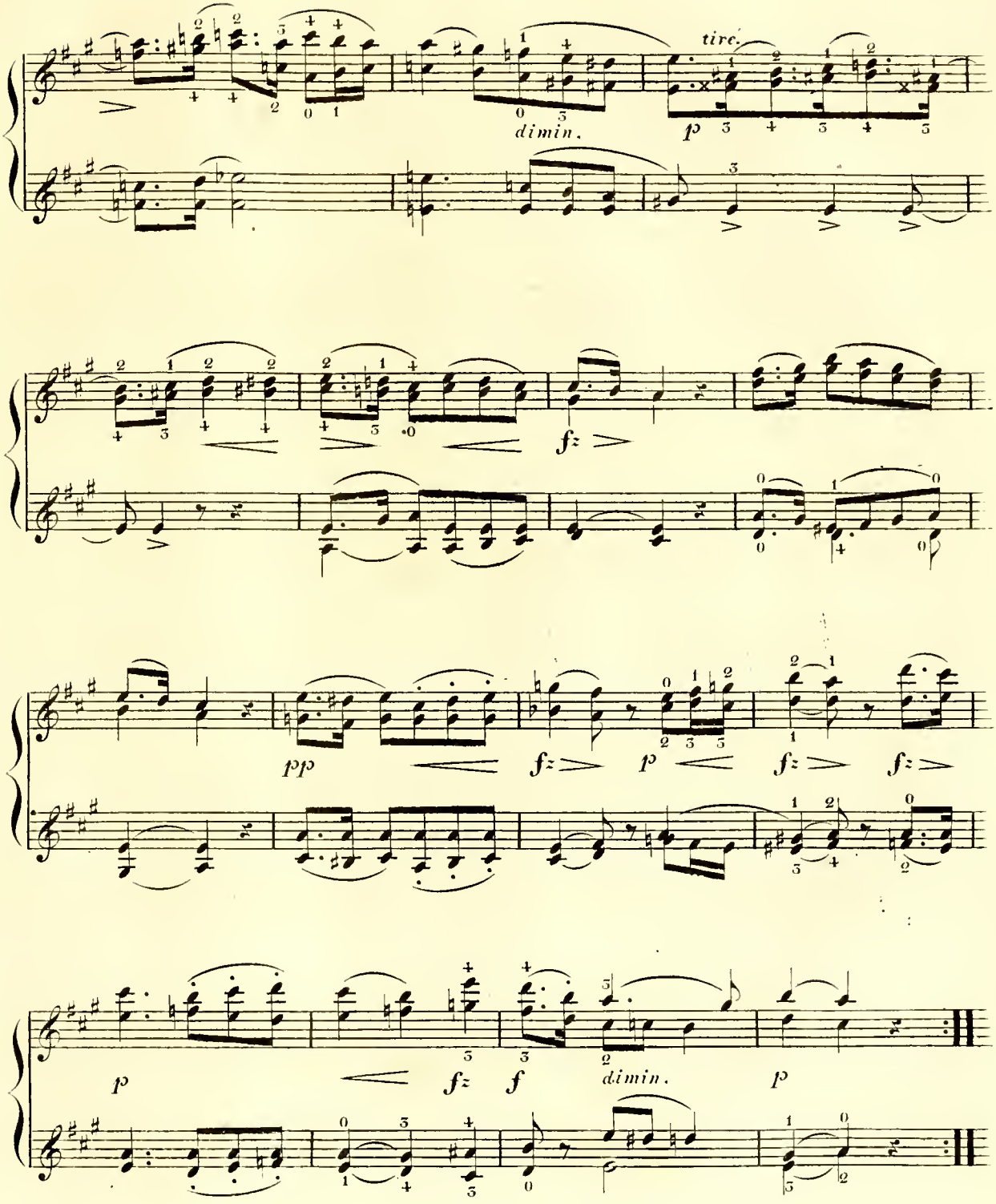


Vermag der Schüler die Oberstimme der vorstehenden Übung fehlerfrei zu spielen, so tausche der Lehrer mit ihm und lasse ihn sich nun auch in der Unterstimme versuchen, da diese, Griffe von neuer Schwierigkeit darbiethet, die geeignet sind des Schülers Ohr und Hand weiter fortzubilden.

Ein gleiches geschehe auch mit der folgenden Übung.

Larghetto, ist das Diminutiv von *Largo*, (langsam, schwer, gedehnt) und heisst also ursprünglich ein kleines *Largo*. Jetzt bezeichnet man durch diese Überschrift eine Bewegung, die etwas weniger langsam ist, wie die des *Largo*.




dimin.
tire.
p
fz
pp
fz
p
fz
fz
p
fz
f
dimin.
p

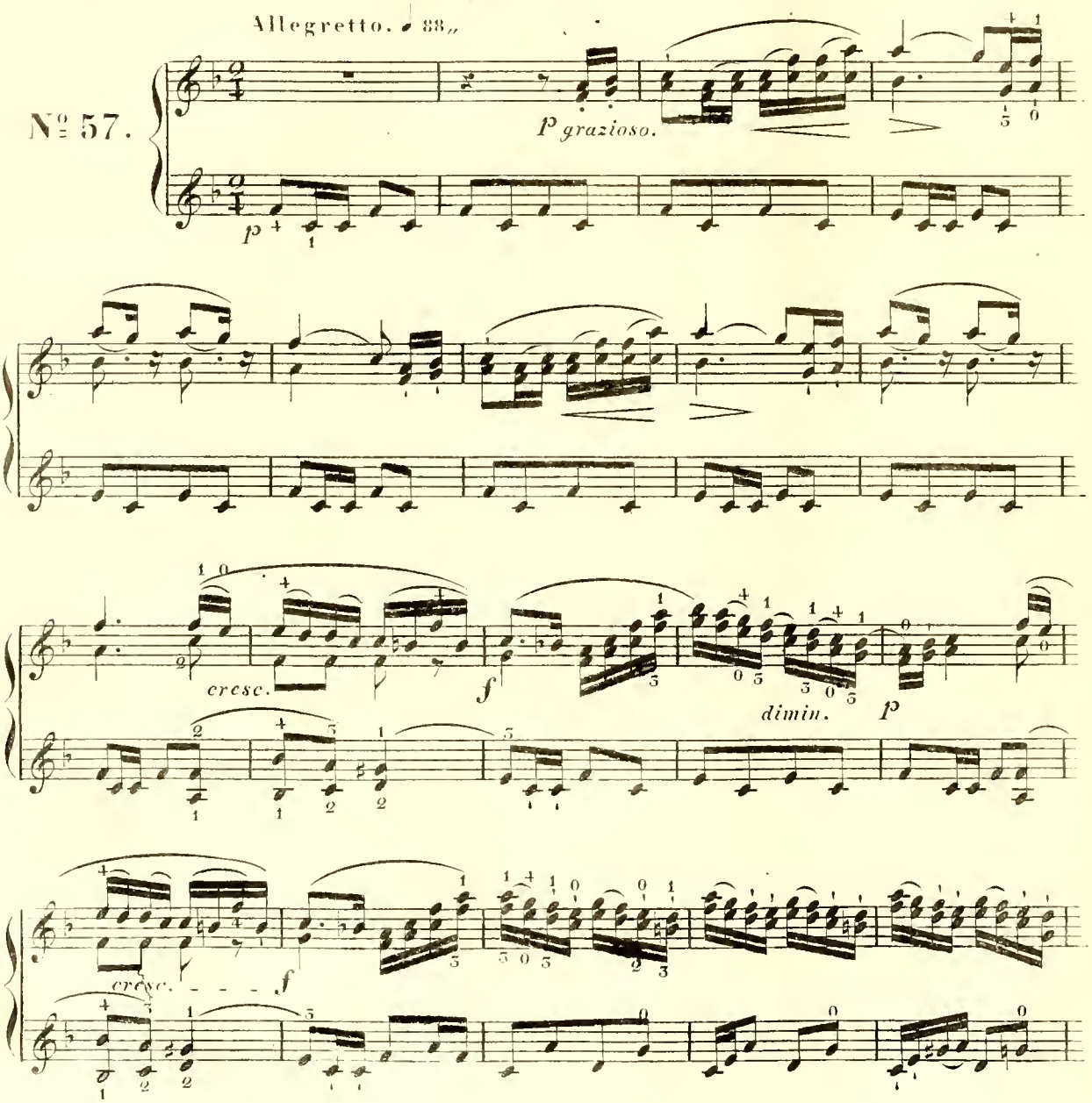
In der folgenden Übung, dem *Rondo*, (das ist: ein heiteres, gefälliges Musikstück, dessen Thema oder Anfangssatz öfter wiederkehrt,) wird zu schwierigern Doppelgriffen fortgeschritten.
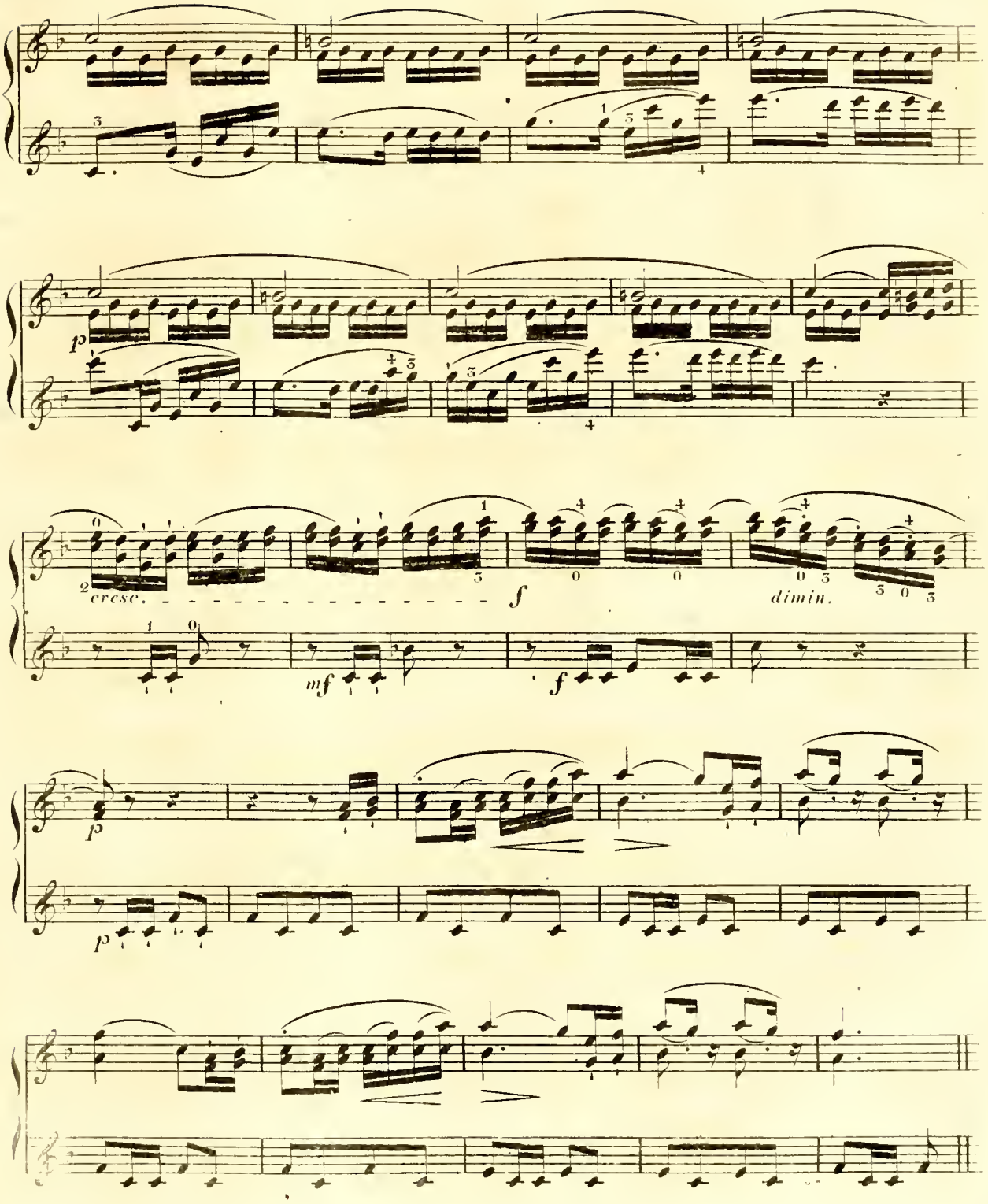
Da Applicaturen, Bogenstriche und Nuançen von *piano* und *forte* auf das genaueste bezeichnet sind, so erinnere ich hier nur nochmals, dass man sich auf das strengste daran binde und vor allem die reine Intonation nicht vernachlässige.
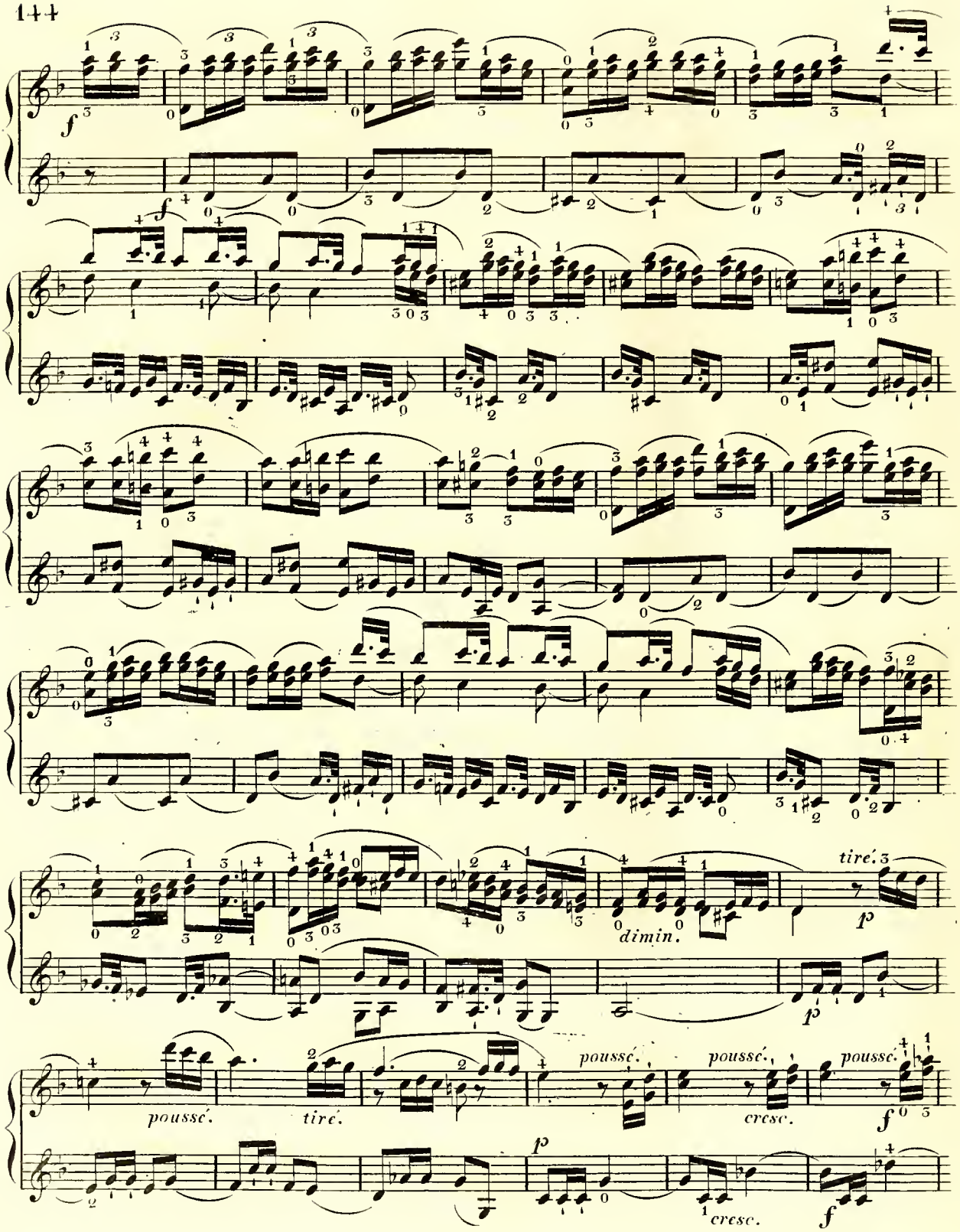
Rondo.
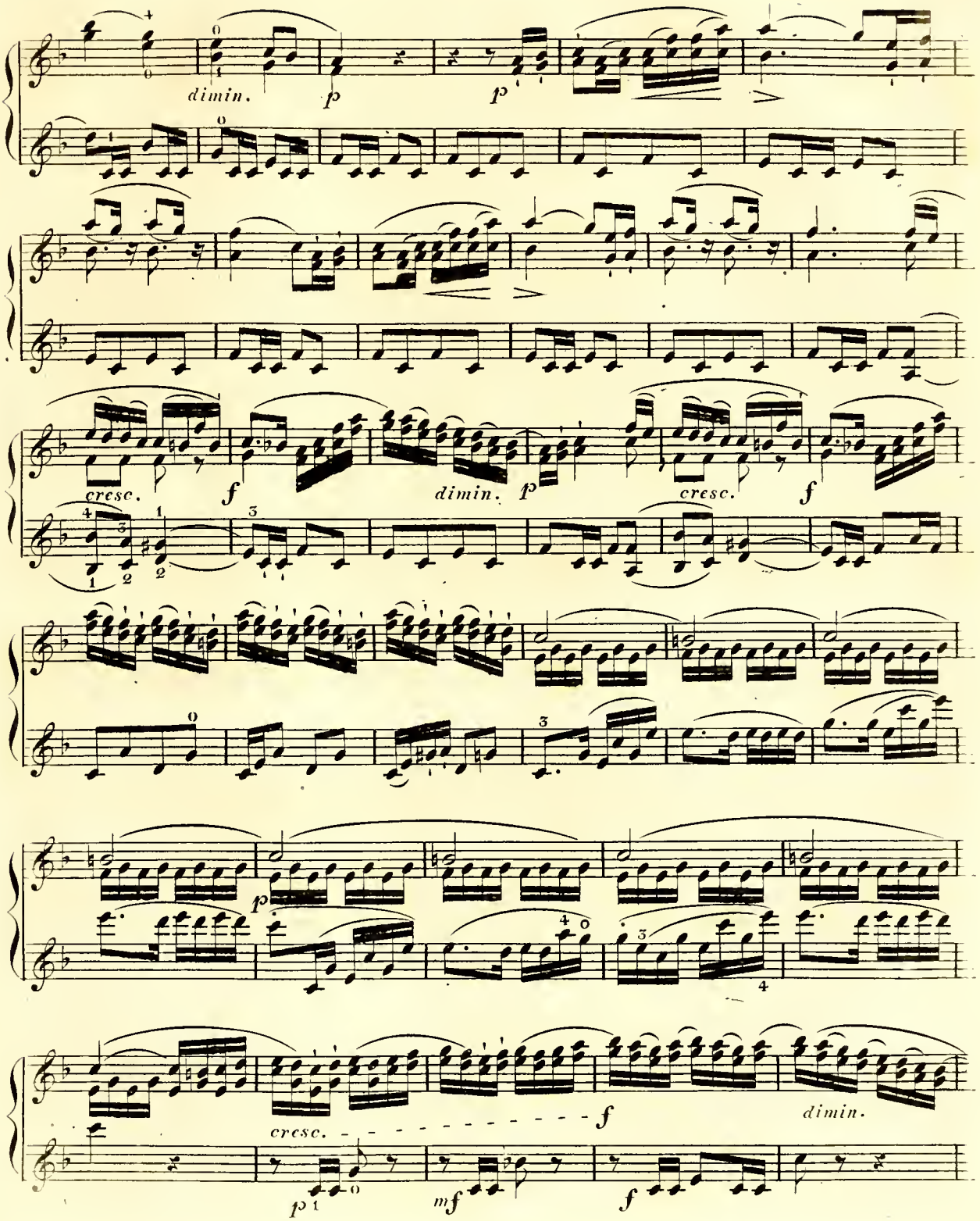
Allegretto. ♩ 88.

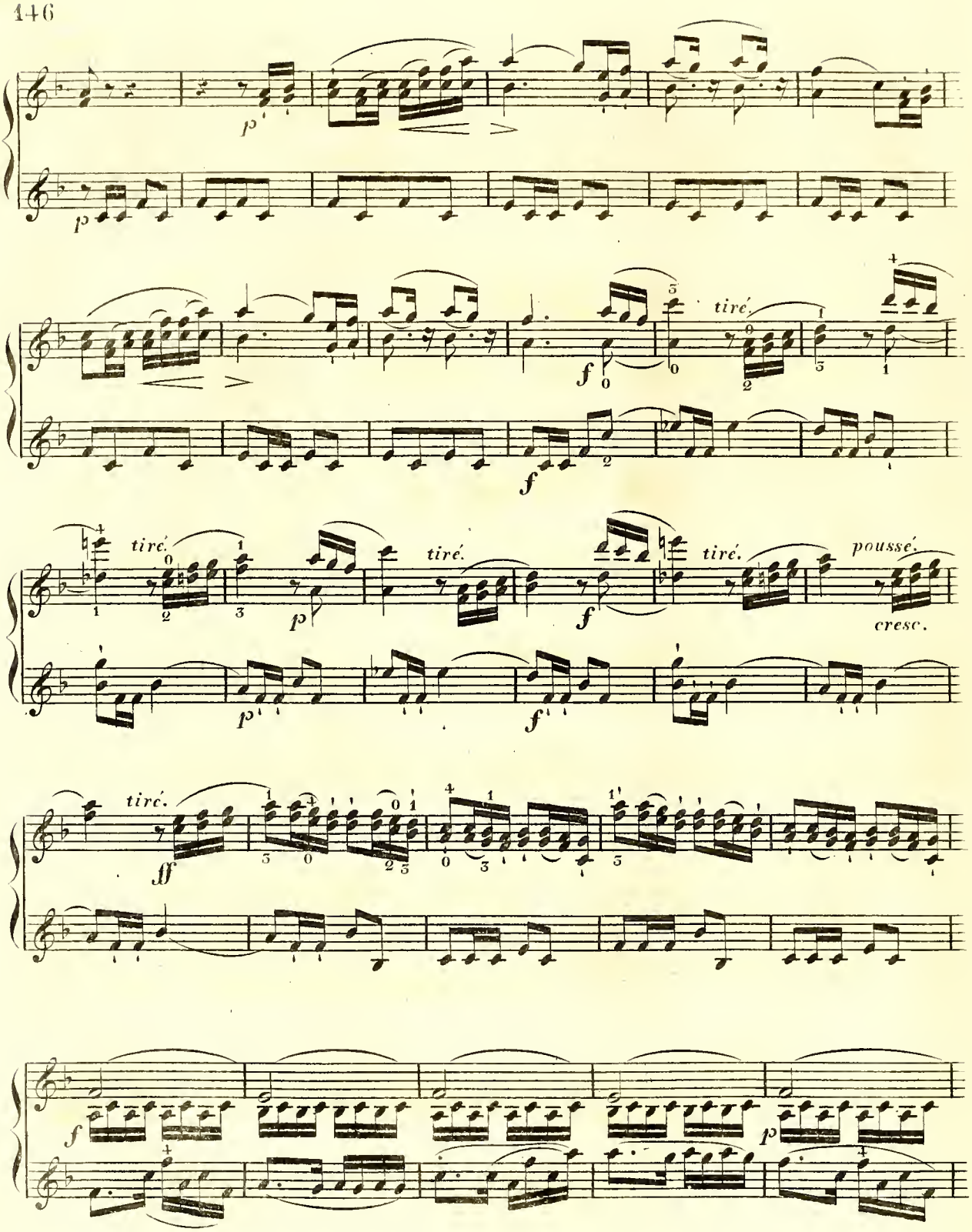
№ 57.
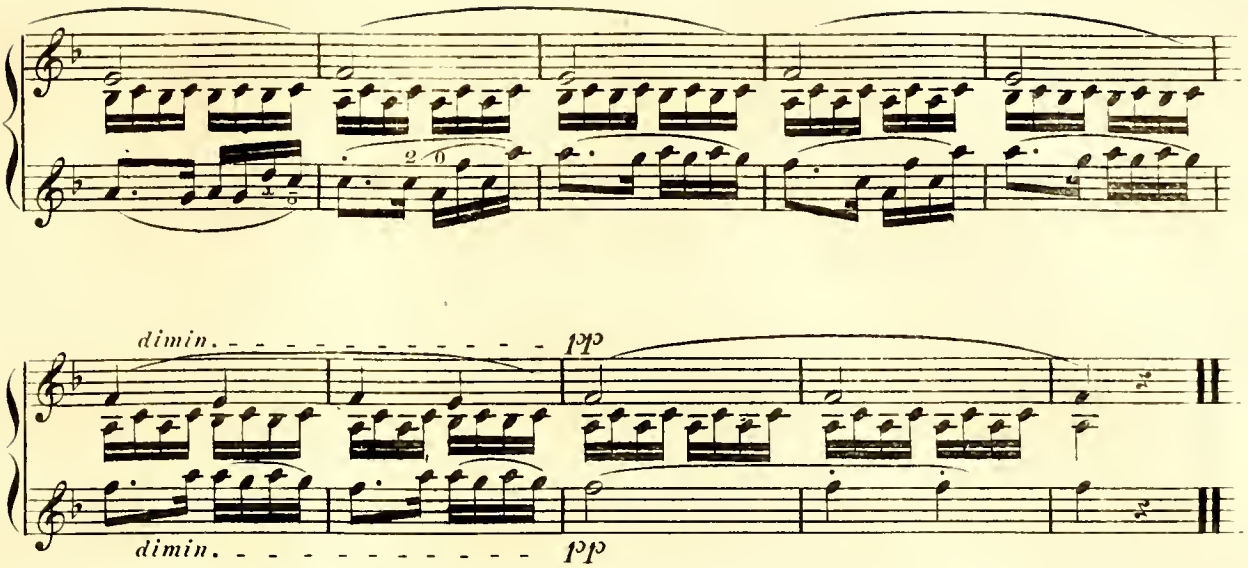



p
cresc.
f
dimin.
mf
f
p
p


f
f
dimin.
tiré.
p
p
poussé.
tiré.
poussé.
cresc.
poussé.
f
p
cresc.
f


dimin.
p
p
cresc.
f
dimin.
p
cresc.
f
p
cresc.
f
dimin.
p 1
mf
f


p
p
f
f
tiré.
tiré.
tiré.
tiré.
tiré.
pousse.
cresc.
p
f
p
ff
tiré.
f
p



Die folgende Übung ist eine Menuett, ein feierlich ernstes, doch graziöses Tanz-Musikstück, aus zwei Theilen nebst einem Trio bestehend, nach welchem die Menuett *da capo*, d.h. vom Anfang an, noch einmal gespielt wird. Die Benennung Trio für die beyden letzten Theile schreibt sich aus früherer Zeit her, wo es gebräuchlich war, diese Theile dreistimmig, oder für drei obligate Stimmen zu schreiben. Das Trio ist gewöhnlich in einer, der Haupttonart verwandten Moll- oder Dur-Tonart gesetzt.

In Sinfonien und Quartetten besteht gewöhnlich der zweite oder dritte Satz in einer solchen Menuett. Doch hat man sich in neuester Zeit in diesen Sätzen so sehr von dem ursprünglichen Charakter der Menuett entfernt, dass man sie in diesem Fall nun passender *Scherzo* benennt.

Bey dem vierstimmigen Accord des ersten Taktes wird der Bogen dicht am Frosch fest auf die beyden tiefsten Säiten gesetzt, dann mit einem starken Druck auf die beyden höchsten herabgerissen und nun ruhig auf diesen bis zur Spitze fortgezogen. Obgleich die beiden tiefsten Noten als Viertel geschrieben sind, so darf der Bogen doch nicht auf ihnen verweilen und ihre Dauer höchstens die eines Sechzehntels betragen.
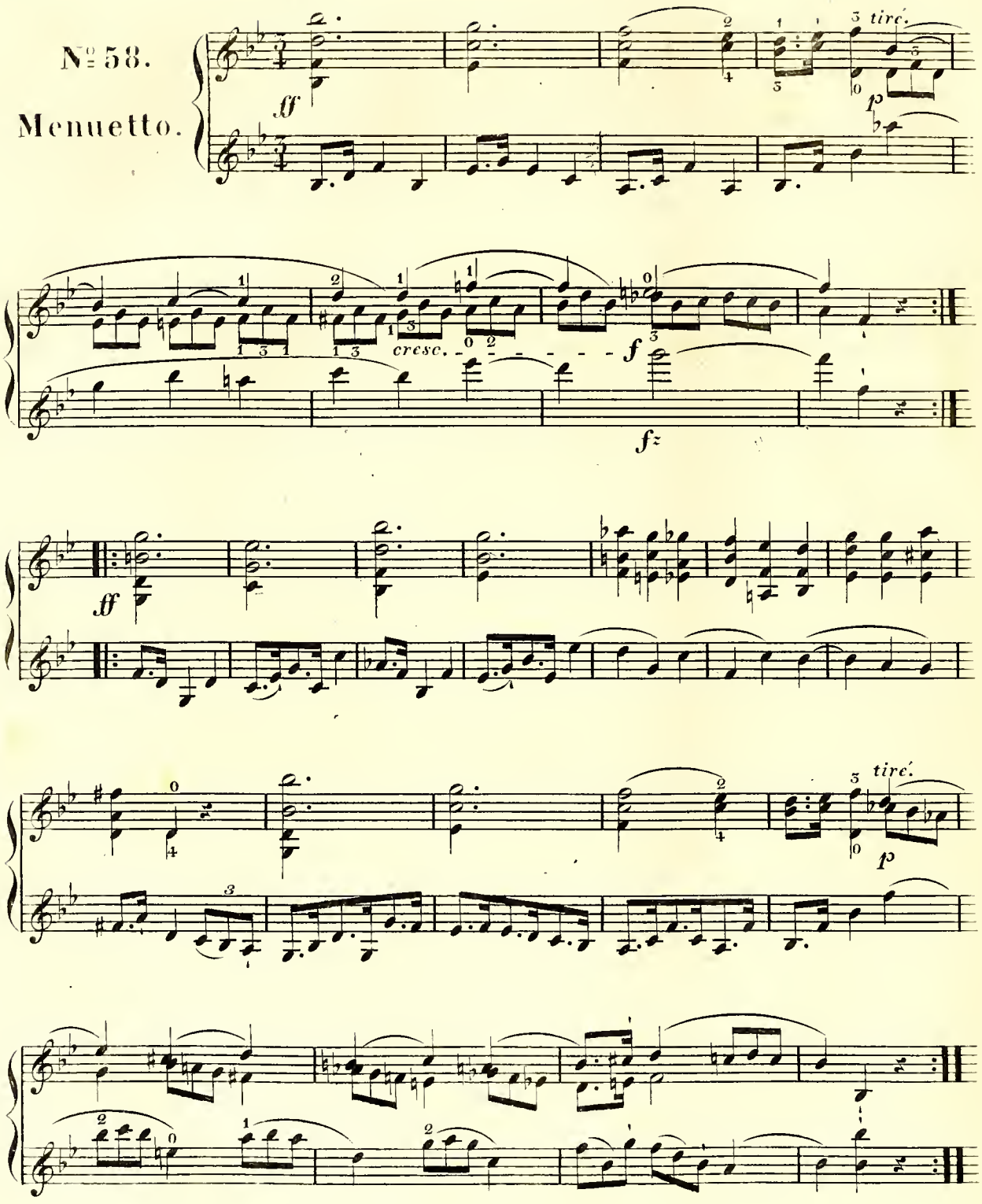
Der zweite Takt wird wie der erste, doch im Aufstrich, der Dritte wieder im Herabstrich gespielt.
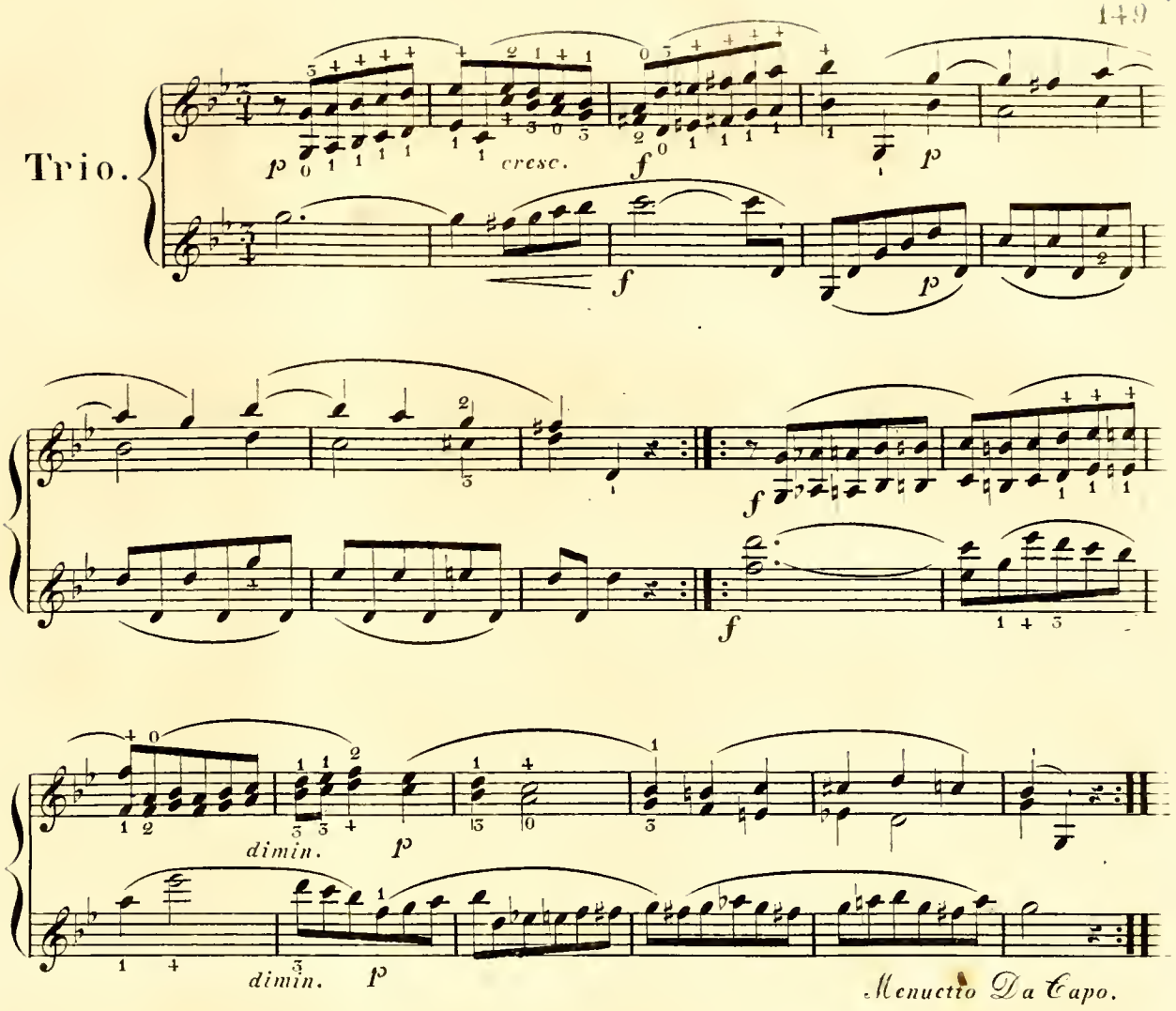
Eben so werden die vier ersten Takte des zweiten Theils abwechselnd im Herab- und Auf-Strich genommen. Die Accorde in Vierteln aber, im fünften und den folgenden Takten werden alle im Herabstrich, dicht am Frosch, mit starkem Druck des Bogens und breit liegenden Haaren und möglichst zugleicherklingend herabgerissen und der Bogen bey jedem von neuem angesetzt. Doch dürfen die Striche nicht zu kurz seyn, weil sonst die Accorde scharf und trocken werden würden.

Bey den Doppelgriffen in Oktaven im Trio müssen die Töne deutlich abgesondert werden. Man verweile daher mit den Fingern auf jedem Ton möglichst lange und rücke dann zu dem nächsten recht schnell fort.
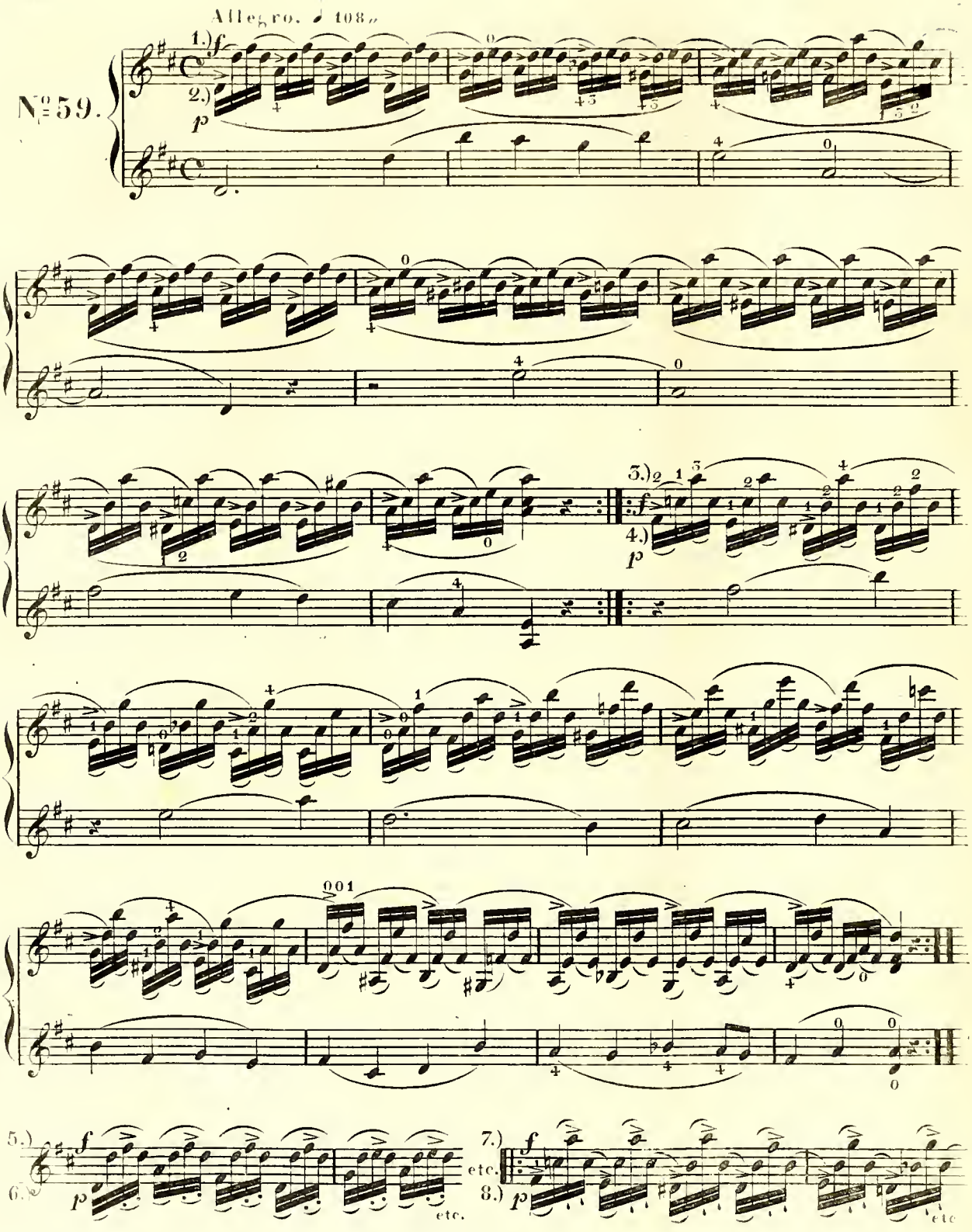
N° 58.

Menuetto.
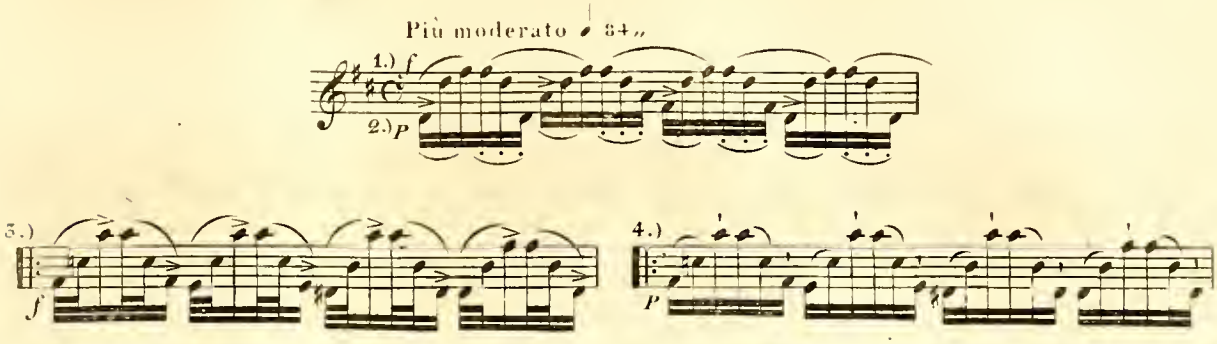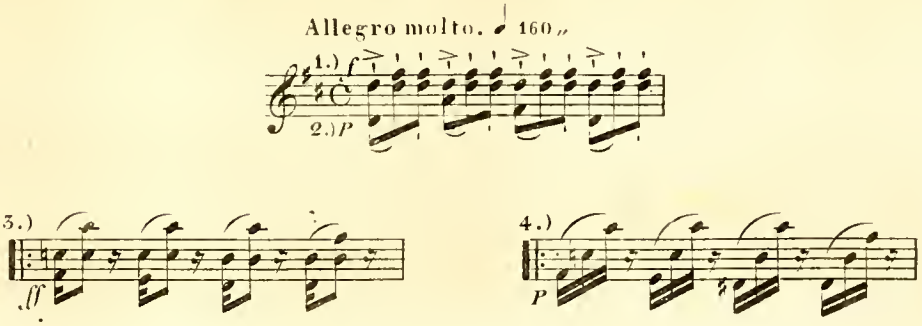




Die folgende Übung besteht aus Arpeggios auf drei Saiten. Nachdem der Schüler sich mit den Griffen wohl bekannt gemacht hat, übe er die acht verschiedenen Stricharten ein. Dabey ist 1.) und hauptsächlich auf reine Intonation 2.) auf eine leichte und gewandte Bogenführung, bey der alle Bewegung, bey übrigens ruhigem Körper, nur vom rechten Arm ausgeht, 3.) auf gleiche Zeiteintheilung der Noten und 4.) auf genaues Befolgen aller, bey den verschiedenen Strichar= ten vorgeschriebenen Nuancen von *piano* und *forte* zu achten.


Allegro. ♩ 108.
№ 59.
1.)
2.)
3.)
4.)
5.)
6.)
7.)
8.)
etc.
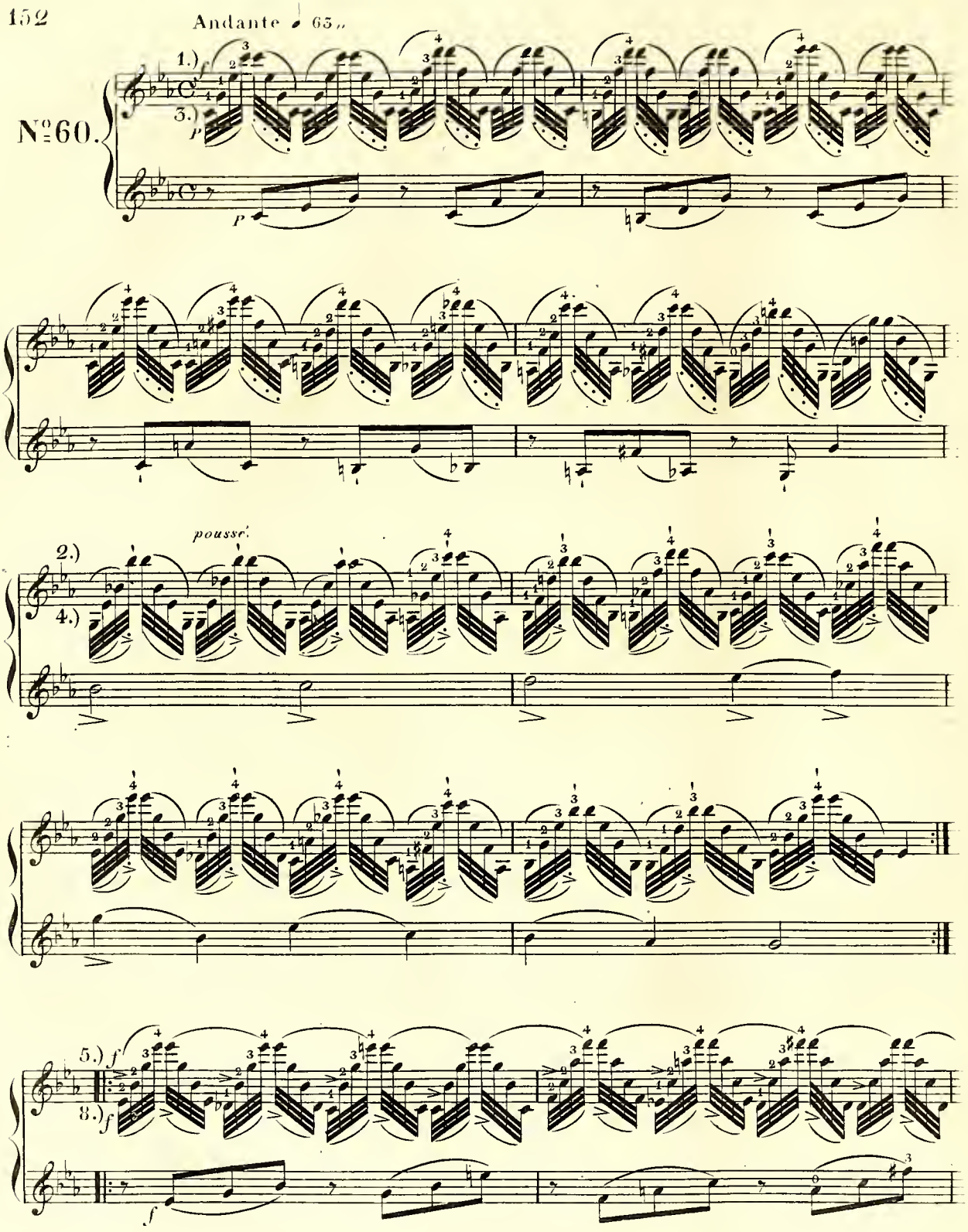
Sind die vorstehenden acht Stricharten gut eingeübt, so wiederhole der Schüler die Übung nochmals *Più moderato* (d.h. gemässigter im Tempo,) in Sechzehnteltriolen mit den vier folgenden Stricharten.
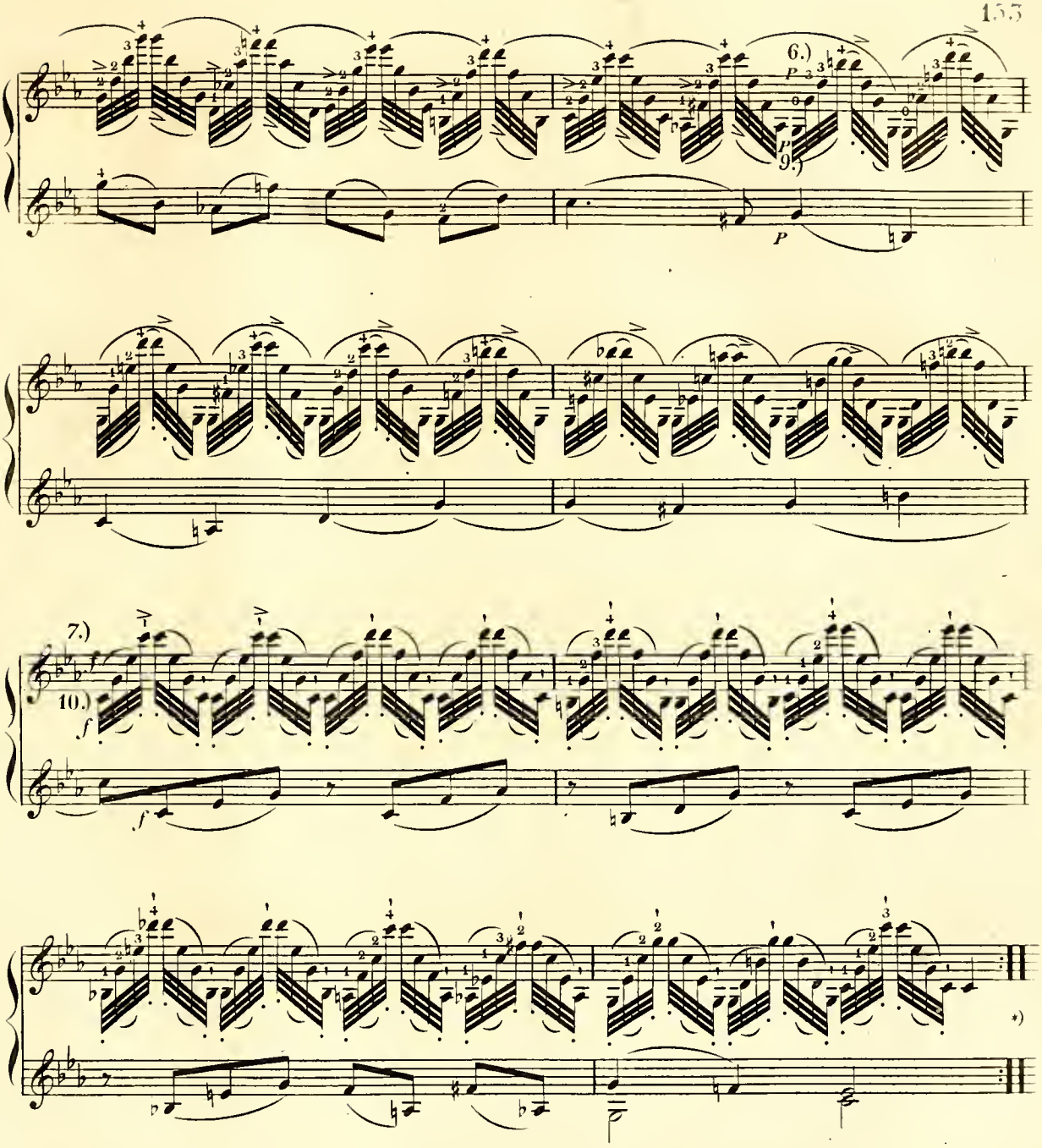


Ist auch dies gut eingeübt, so werde die Übung zum dritten mal *Allegro molto* (sehr geschwind) in Achteltriolen mit den vier folgenden Stricharten gespielt. Hierbey ist zu bemerken, dass die 3te Strichart in lauter Herabstrichen, dicht am Frosch, die 4te aber an der Spitze des Bogens, abwechselnd mit Ab- und Auf-Strichen zu machen ist.



Nun folgen Arpeggios auf vier Saiten mit zehn verschiedenen Stricharten. Da die vier Töne, aus welchen sie bestehen, nicht immer in einer Applicatur liegen, (wie z.B. gleich zu Anfang des 2ten Taktes, wo die zwei ersten Töne der zweiten, die beyden folgenden der dritten Applicatur angehören,) so ist hier reine Intonation doppelt schwer. Der Schüler spiele daher diese Übung erst ganz langsam um das Ohr mit den Accorden und die Finger mit den ungewöhnlichen Griffen bekannt und vertraut zu machen. Ist dies geschehen, dann übe er mit Berücksichtigung der, zu der vorigen Übung gegebenen Regeln nun auch die verschiedenen Stricharten ein.


Andante ♩ 63„
No 60.
1.)
3.)
2.)
4.)
poussé.
5.)
8.)



*) Die Stricharten bey den vorstehenden Arpeggios, so wie bey den Übungen 52, 53 und 54, hätten sich leicht noch vermehren lassen. Man hat sich aber absichtlich auf die gegebenen, als die bequemsten und effecktvollsten beschränkt, weil eine grössere Anzahl den Schüler ermüdet und ihn vielleicht abgehalten haben würde diese mit Ausdauer und Genauigkeit einzuüben. Auch sind hier bereits mehrere gegeben, als ihm in Praxi vorkommen werden.

Dreizehnter Abschnitt.

Von den Verzierungen und Ausschmückungen.

Sie dienen die Melodie zu beleben und deren Ausdruck zu erhöhen.

In frühérer Zeit war es gebräuchlich, dass der Komponist die Melodie höchst einfach nieder schrieb und dem Spieler oder Sänger die Ausschmückung derselben überliess. Es bildeten sich da her nach und nach eine Menge stehender Verzierungen, für die man Namen erfand und die ein Spieler von dem andern erlernte. Da aber die Nachfolgenden ihre Vorgänger im Verzieren stets überbiethen und auch Neuerfundenes hinzufügen wollten, so entstand am Ende eine solche Willkühr und daraus hervorgehende Geschmacklosigkeit im Verzieren, das die Komponisten es gerathener fanden, die nöthigen Ausschmükungen selbst vorzuschreiben, Anfangs in kleinen Noten, wo die Eintheilung dem Spieler überlassen war, später in grossen Noten mit genauer Taktein theilung.

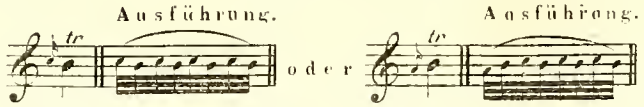
Von allen Verzierungen der frühern Zeit, *) sind daher nur noch folgende im Gebrauch geblieben, die theils durch Zeichen, theils mit kleinen Noten vorgeschrieben werden. Zu den erstern gehören: 1.) der Triller (*tr.*) 2.) der Pralltriller oder Schneller (𝆖) und 3.) der Doppelschlag oder Mordent, (∾ oder ∾) zu den andern 1.) der lange Vorschlag 2.) der kurze Vorschlag und andere ohne Namen.

Der Triller ist eine gleichmässige, öfters wiederholte Abwechselung zweier neben einander liegender Töne, nämlich des Tons, über welchen das Trillerzeichen gesetzt ist und dessen kleiner, (*a.*) oder grosser Secunde. (*b.*)



Die Dauer des Trillers wird durch den Zeitwerth der Note, die Anzahl seiner Schläge durch die grössere oder geringere Geschwindigkeit, mit der sie gemacht werden, bestimmt.

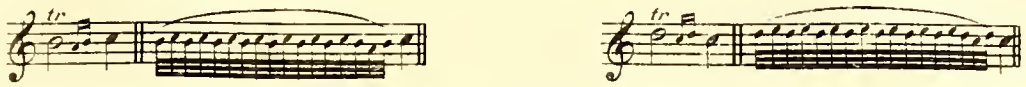
Jeder Triller soll, der Regel nach, mit der Hauptnote, d. h. mit der, welche vorgeschrieben steht, anfangen und endigen. **) Soll mit der Hülfsnote oder mit der tieferliegenden Note begonnen werden, so muss diess besonders vorgeschrieben seyn, z. B:
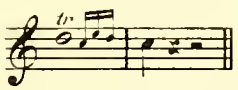


*) Wer diese und ihre Benennungen, zum Behuf des Vortrages der damaligen Kompositionen, will kennen lernen, findet die nöthige Belehrung in Leopold Mozart's Violinschule, deren erste Ausgabe im Jahr 1756 erschienen ist.

**) Diese Regel hat J. N. Hummel in seiner Clavierschule zuerst aufgestellt und durch Gründe gehörig motivirt.

Durch den Nachschlag wird der Triller beendigt und mit der folgenden Note verbunden. Er besteht aus der nächsten tiefern Note und der Hauptnote.



Bey Cadenz- oder Schluss-Trillern wird auch wohl folgender Nachschlag gemacht:



Gewöhnlich ist der Nachschlag (wenigstens in neuern Kompositionen) mit kleinen Noten vorgeschrieben. Wo dies nicht der Fall ist, hat ihn der Spieler hinzu zu fügen. Doch gibt es auch Triller, die wegen ihrer Kürze oder wegen der Folge keine Nachschläge gestatten.

Für den Geiger ist der Triller die schwerste von allen Verzierungen und man bedarf, um ihn gut erlernen zu können, so gut wie beym Staccato, einer angebornen Befähigung. Doch lässt sich bey ihm, mehr wie bey jenem, durch zweckmässiges Üben nachhelfen.

Vor allem muss der Triller rein in der Intonation seyn. Der Schüler beachte daher stets, ob die Hülfsnote mit der er geschlagen werden soll, einen halben oder ganzen Ton von der Hauptnote entfernt liegt und bemühe sich dann bey jedem Schlage dieses Intervall immer vollkomen rein zu treffen.

Es ist ein gewöhnlicher Fehler, selbst bey solchen Geigern, die übrigens rein intoniren, dass sie den Triller mit dem halben Ton zu hoch schlagen und sich, besonders gegen das Ende desselben, mit dem trillernden Finger zu weit von der Hauptnote entfernen. Ja selbst den Triller mit dem ganzen Ton hört man nicht selten, besonders in höhern Lagen, wo die Töne eng beyeinander liegen, zu hoch, d.h. statt der Secunde mit der kleinen oder gar grossen Terz schlagen, was jedem gebildeten Ohr unerträglich klingt. Vor allem befleissige sich also der Schüler beym Triller der reinen Intonation.

Dann bemühe er sich die Schläge gleichförmig zu machen, damit nicht einer der beyden Töne, aus welchen der Triller besteht, mehr vorgehört werde, wie der andere.

Ferner gewöhne er sich, um einen brillanten Triller zu bekommen, gleich vom Anfang an, den trillernden Finger recht hoch, d.h. bis zum ersten Gelenk des feststehenden zu heben und ihn mit Kraft niederfallen zu lassen. In dem verkehrten Bestreben, gleich bey den ersten Versuchen einen schnellen Triller schlagen zu wollen, versäumen dies die meisten Anfänger und die gewöhnliche Folge davon ist dann, dass ihnen bey längern Trillern der Finger wie gelähmt auf der Saite kleben bleibt und sie es nie zu einem gesunden, kräftigen Triller bringen können.

Auch hüthe sich der Schüler, durch übermässige Anstrengung, durch ein unnatürliches Anspannen der Sehnen einen schnellen und kräftigen Triller erzwingen zu wollen, weil dadurch die freie Bewegung des trillernden Fingers nur noch mehr gehemmt und er um so eher ermüdet werden wür-

de. Ferner vermeide er, dass der trillernde Finger sich an dem feststehenden reibt und gebe letzterem daher eine Stellung, bey der der andere sich ungehemmt bewegen kann.

Jeder Finger muss fleissig im Trillern geübt werden, am fleissigsten aber der kleine Finger, weil er kürzer und schwächer wie die andern, mithin weniger geschickt zum Trillern ist. Dennobgleich es mit aller Ausdauer nicht dahin zu bringen ist, dass er in Kraft und Geschwindigkeit dem zweiten und dritten Finger gleichkomme, (weshalb auch bey langen und schnellen Triller statt seiner, durch Veränderung der Applicatur, einer von diesen genommen werden muss,) so darf seine Ausbildung doch desshalb nicht vernachlässigt werden, da er bey Doppeltrillern und manchen Trillerfolgen ganz unentbehrlich ist. Selbst der erste Finger, der in einfachen Trillern nie gebraucht wird, weil man auf der blossen Saite nicht trillert, kann bey einigen Doppeltrillern nicht entbehrt werden.
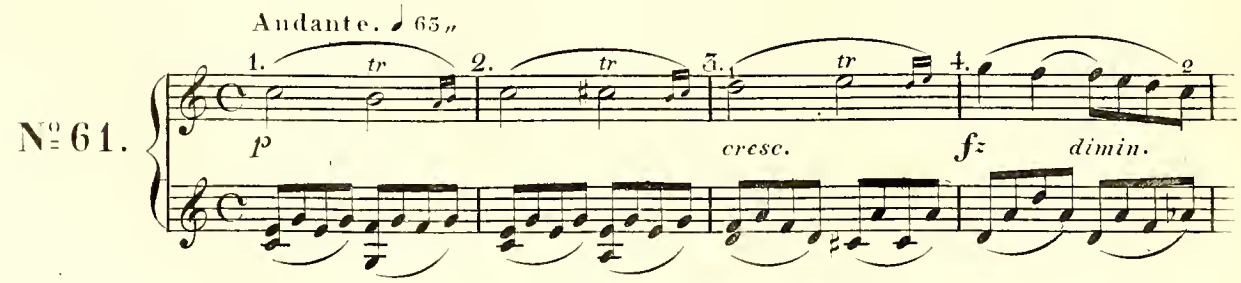
Was die Geschwindigkeit der Trillerschläge betrifft, so gelten folgende allgemeine Regeln: Im *Allegro* und überhaupt in Musikstücken von feurigem Charakter soll der Triller schneller und kräftiger seyn als im *Adagio* und bey sanftem und gefühlvollem Gesange. Bey allen Cadenztrillern d. h. solchen, die eine Periode schliessen (siehe den 11ten und 25sten Takt der folgenden Übung) sollen die Schläge vom Anfang bis zum Ende des Trillers gleich schnell seyn. Im *Adagio* aber und bey Trillern, die zur Verzierung des Gesanges dienen, ist es oft von guter Wirkung, wenn die Trillerschläge ganz langsam beginnen und allmählig zu immer grösserer Schnelligkeit gesteigert werden. Es lässt sich dies sowohl mit einem *crescendo* wie *decresc.* verbinden. Nie darf aber ein Triller schnell beginnen und langsam endigen.

Die Schläge der Triller mit halben Ton sollen im Ganzen genommen etwas langsamer seyn wie die der Triller mit ganzem Ton, weil das Ohr den schnellen Wechsel mit dem nächsten Intervall nicht so leicht fassen kann wie den mit dem entferntern. So dürfen auch die Triller auf den tiefen Saiten (weil tiefe Töne langsamere Schwingungen machen wie hohe,) nicht so schnell geschlagen werden wie die auf der *A*- und *E*- Saite.
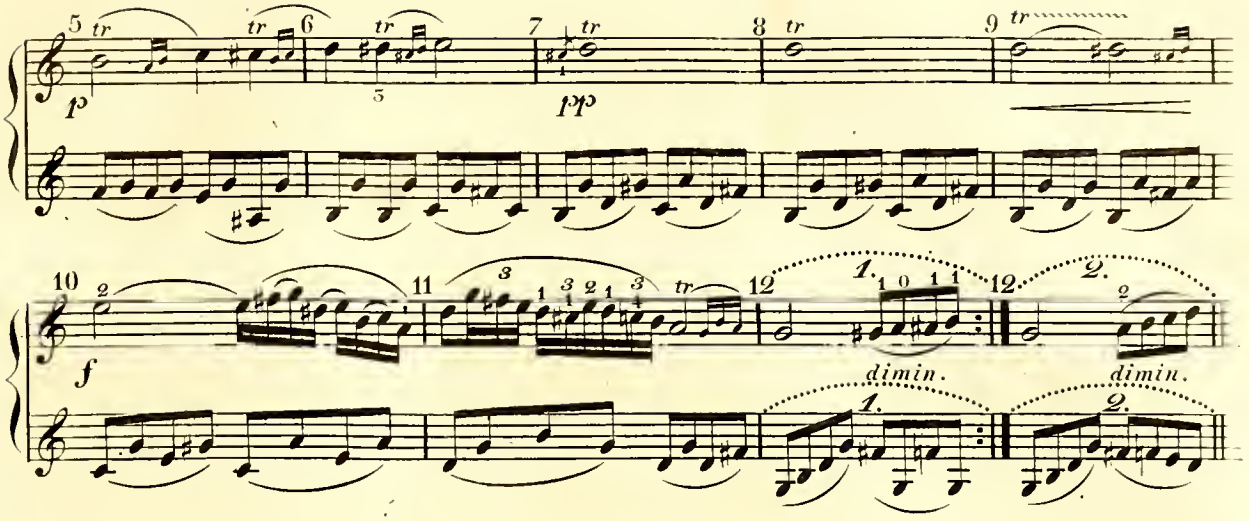
Die Töne des Nachschlags sollen dieselbe Geschwindigkeit haben wie die des Trillers selbst; sie müssen aber, selbst bey dem kürzesten Triller, immer deutlich gehört werden.

Jeder Triller muss, den Nachschlag mit eingerechnet, die volle Dauer der Note haben, über welcher er steht. Es ist daher sehr fehlerhaft, wenn der Triller zu früh endiget und zwischen ihm und der folgenden Note eine Lücke entsteht.

Hat der Schüler das Vorstehende gut gemerkt, so beginne er die folgende Übung.



№ 61.
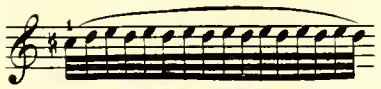


Die ersten sechs Triller sind sämmtlich mit dem halben Ton. Der trillernde Finger falle daher immer ganz dicht an dem stehenden nieder.

Die Ausführung des ersten Taktes ist folgende:
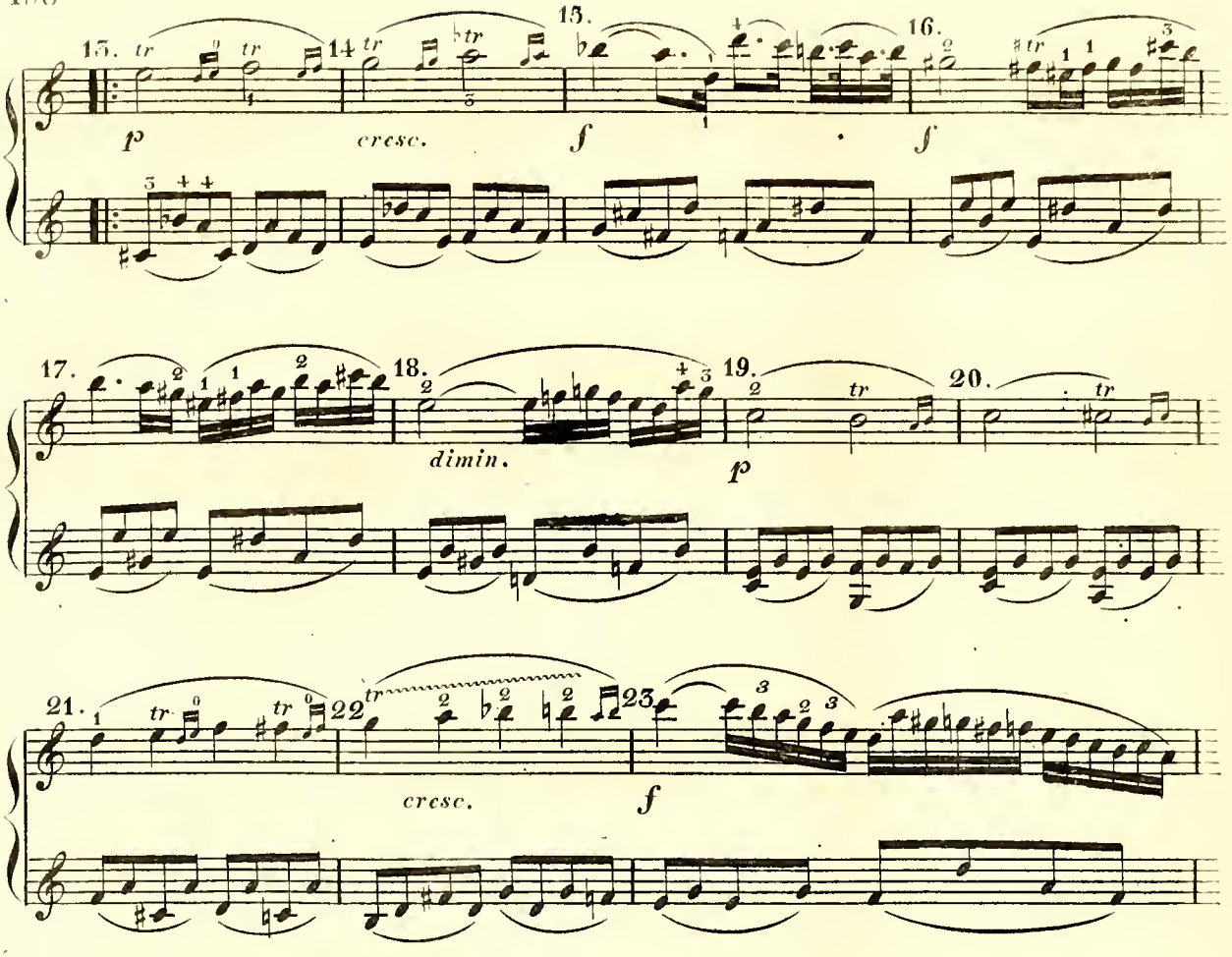


Der sechste Triller auf *dis* wird mit dem kleinen Finger geschlagen. Der Schüler bemühe sich ihn eben so schnell, deutlich und kräftig wie die andern zu machen und da dies nicht sogleich gelingen wird, so widme er ihm ein besonderes Studium.

Im 7ten Takt beginnt ein Triller mit ganzem Ton in der zweiten Applicatur, bey dem die Anfangsnote vorgeschrieben ist. Die Ausführung ist daher folgende:



Der Schüler bemühe sich, die Hülfsnote *c* immer vollkommen rein zu schlagen. Da der Triller für einen Bogenstrich zu lang ist, so muss dieser bey jedem Taktstrich gewechselt werden. Damit dies für das Ohr ganz unbemerkt geschehen könne, ist folgendes zu beobachten. 1.) der trillernde Finger setze beym Bogenwechsel seine Schläge in der bisherigen Geschwindigkeit regelmässig und ununterbrochen fort; 2.) der neue Strich beginne ohne Aufenthalt mit derselben Stärke, mit welcher der vorhergehende endete und 3.) der Wechsel finde auf der Hauptnote, hier also auf dem *d* statt.
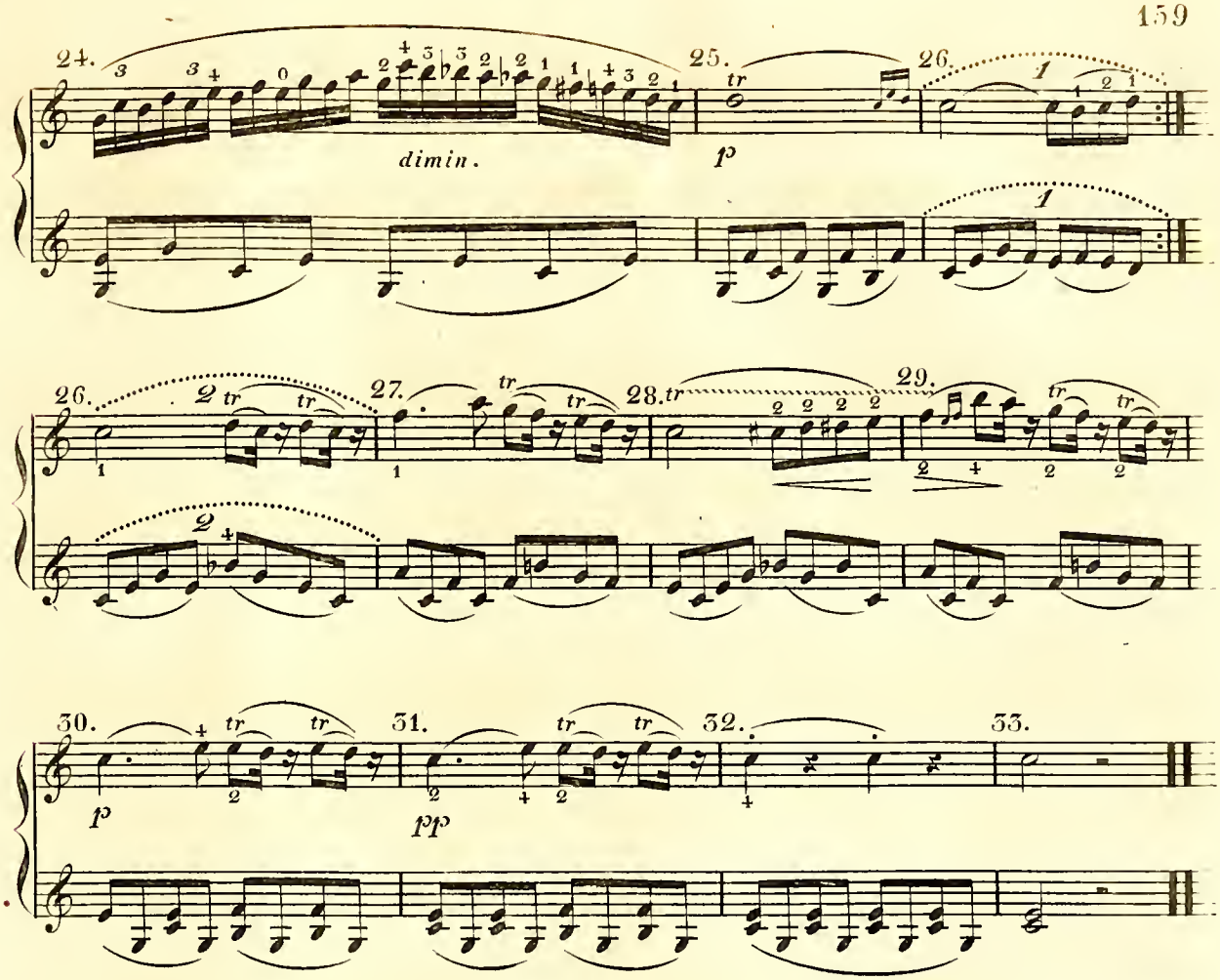
Im dritten Takt dieses Trillers rücke der zweite Finger zum *dis* fort, ohne dass die Schläge des dritten gehemmt oder schneller oder langsamer werden. Dies fällt dem Anfänger gewöhnlich sehr schwer und muss daher mit Ausdauer geübt werden. Da bey dem Fortrücken zum *dis*, dieser Triller der bisher mit ganzem Ton geschlagen wurde, nun zu einem mit halben Ton wird, so ist darauf zu achten, dass die Hülfsnote *c* fortwährend rein bleibe.



Der zweite Theil der Übung beginnt mit einer Trillerkette, so nennt man nämlich die Folge mehrerer Triller, die ohne Zwischennoten aneinander hängen. Gewöhnlich wird bey einer solchen nur dem letzten Triller ein Nachschlag gegeben; sind die Triller aber so lang wie hier, so macht es sich auch gut, wenn jeder einzelne einen Nachschlag erhält. Bey kürzern Trillern, wie im 22^ten^ Takt oder ganz kurzen, wie im 28^ten^ Takt bleibt er aber besser weg. Jeder Triller einer solchen Trillerkette wird mit der Hauptnote begonnen, sein Vorgänger mag einen Nachschlag haben oder nicht.

Vor dem Trillerzeichen des vierten dieser Triller befindet sich ein ♭. Dieses zeigt an, dass die Hülfsnote nicht *h* sondern *b* seyn soll und dass er folglich mit dem halben Ton geschlagen werden muss. Auf gleiche Weise verändert das ♯ vor dem Trillerzeichen im 16^ten^ Takte die Hülfsnote in *gis* und macht diesen Triller zu einen mit ganzem Ton. Der Nachschlag dieses Trillers ist in grossen Noten ausgeschrieben und darf daher nicht schneller als Sechzehntel-Noten gespielt werden. Auf ihn findet folglich die Regel: dass der Nachschlag gleiche Geschwindigkeit mit den Tönen des Trillers haben müsse, keine Anwendung.

Bey den Trillern ohne Nachschlag in der Trillerkette des 22^ten^ Taktes darf der trillernde Fin-



ger durch das Fortrücken der Hand nicht in seinem gleichmässigen Schlage gestört oder aufgehalten werden.
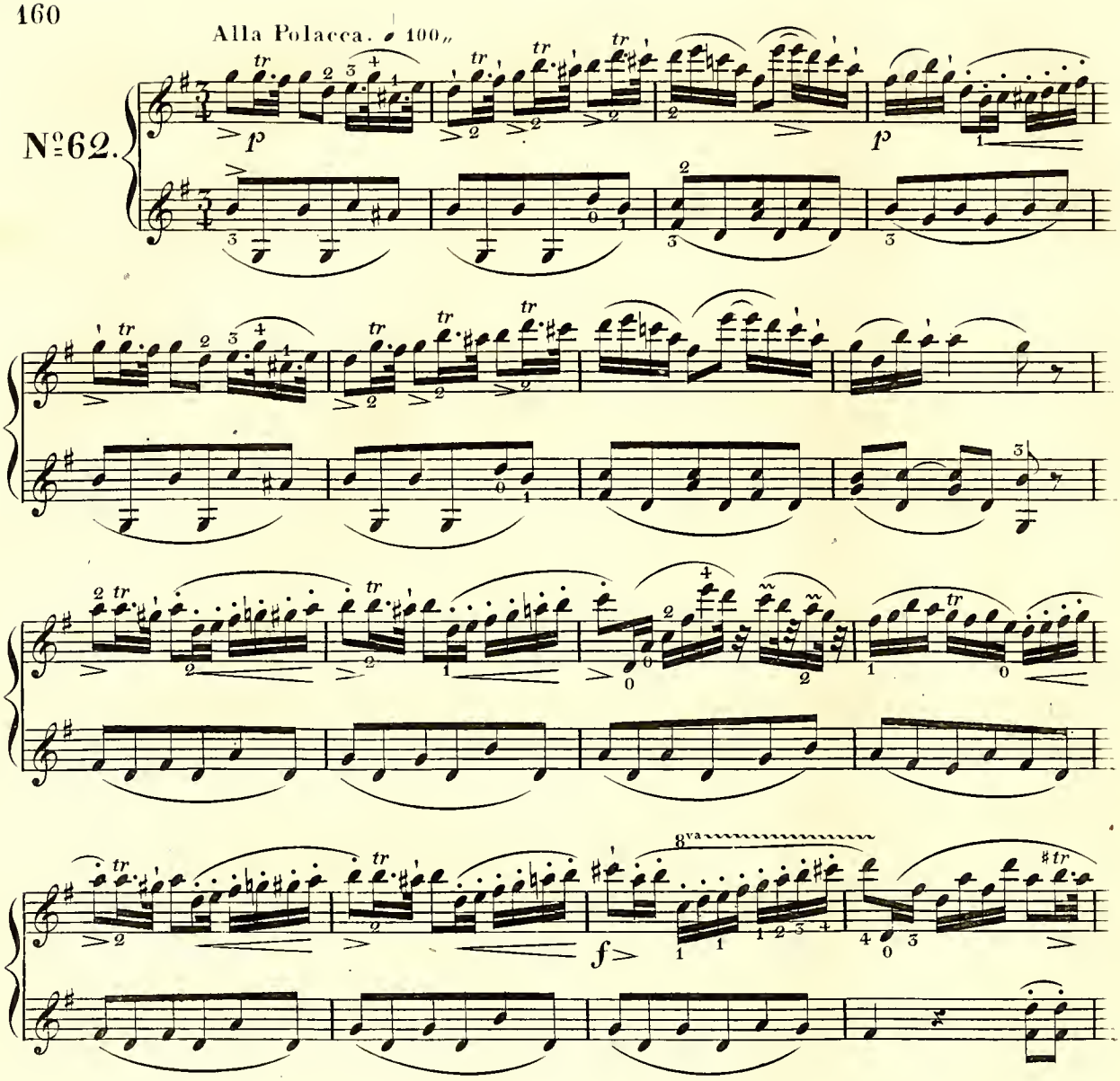
Die Triller, welche im 26ten Takt beginnen, gehören unter die, welche keinen Nachschlag erlauben. Während der Pause lasse man den Bogen, ohne ihn zu erheben, auf den Saiten ruhen.

Bey der Trillerkette des 28ten Taktes, die durch halbe Töne fortschreitet, verwende man besondere Aufmerksamkeit auf die Intonation der Hülfsnote und bemühe sich auch hier den trillernden Finger im gleichmässigen Schlage zu erhalten, so oft und schnell auch die Hand ihre Lage verändern muss.
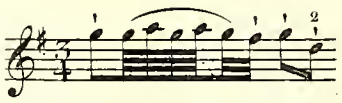
Diese letzte Trillerfolge ist übrigens sehr schwer und muss daher viel und mit Ausdauer geübt werden.

Die 62te Übung (*Alla Polacca*, d. h. in der Weise des Polnischen Nationaltanzes) hat die Bestimmung, den Schüler in den kurzen Trillern ohne Nachschlag zu üben. Bey der Kürze der getrillerten Note können nicht mehr wie zwei, höchstens drei Schläge gemacht werden; diese müssen aber kräftig und deutlich seyn.
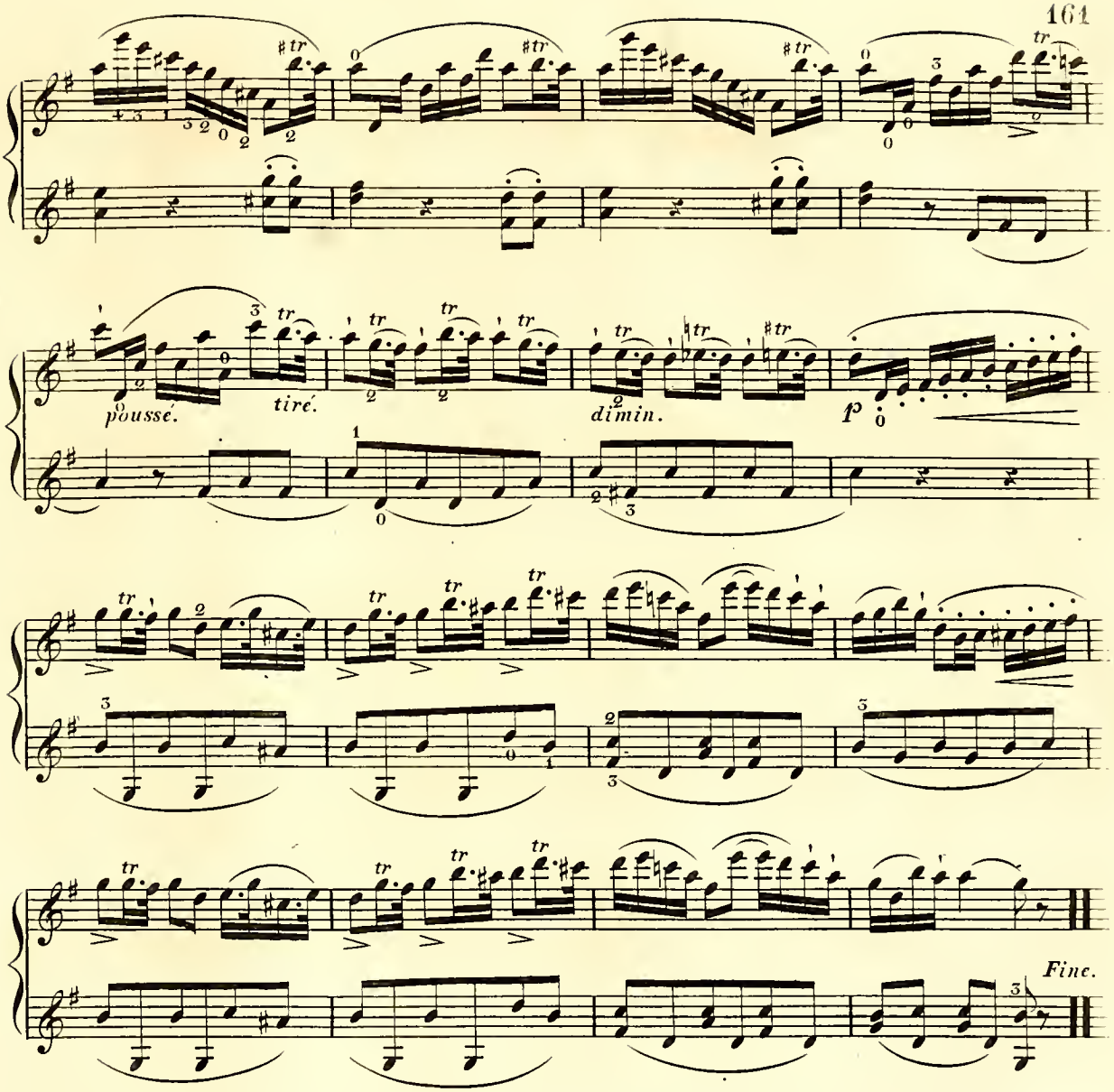
Alla Polacca. ♩ 100.
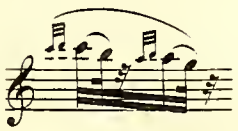


Der Schüler gewöhne sich gleich Anfangs, nicht länger auf der Trillernote zu verweilen, als ihr Werth vorschreibt; denn die Zierlichkeit und Schönheit dieser Triller besteht eben darin, dass sie in die Melodie leicht hineingeworfen werden, ohne dass diese in ihrer rhytmischen Eintheilung gestört wird. Die Ausführung des ersten derselben ist folgende:



Im 11ten Takt findet sich die zweite der oben genannten Verzierungen, der Schneller oder Prall-



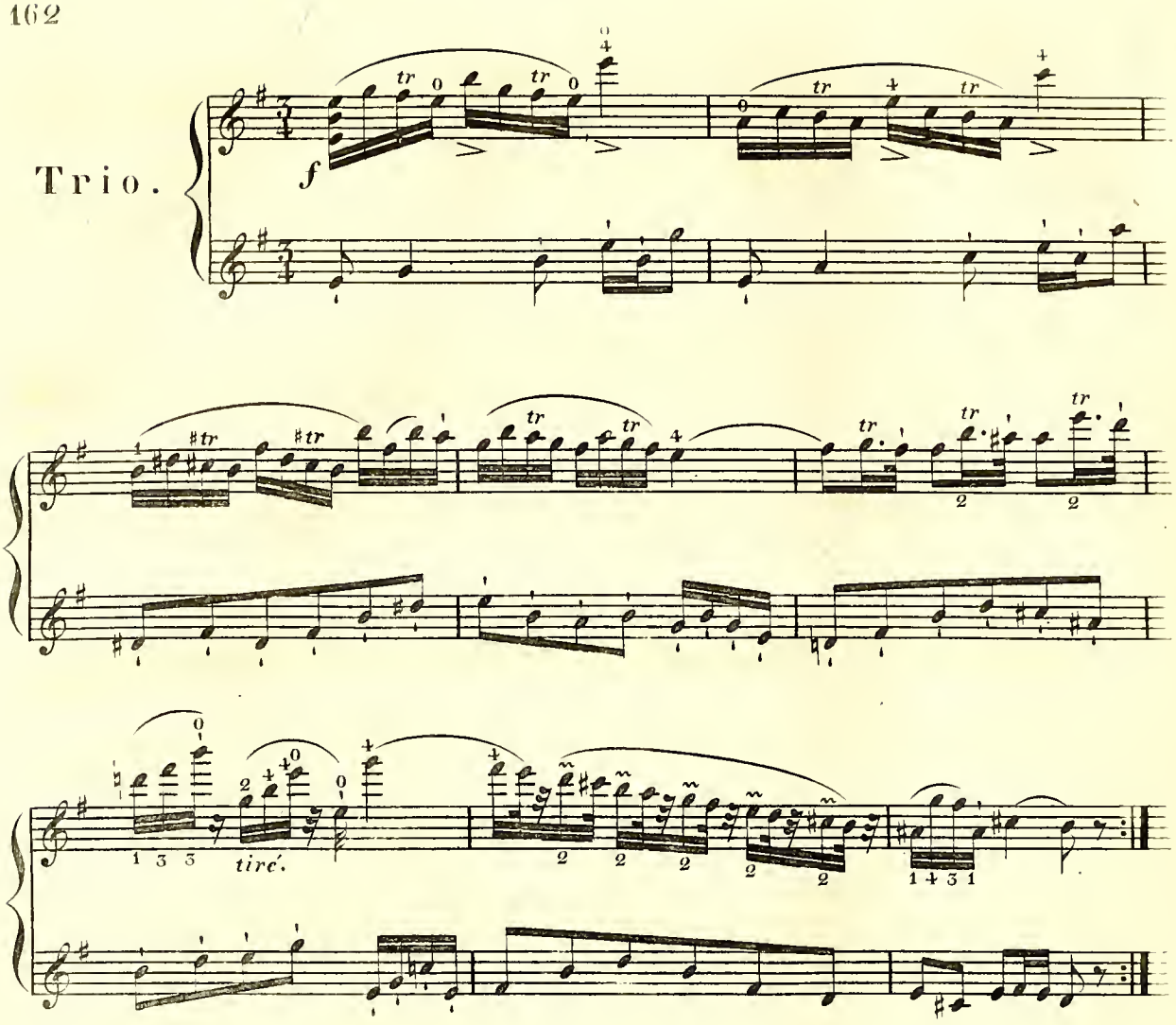
triller. Es ist ein Triller mit einem Schlage und die Ausführung folgende:
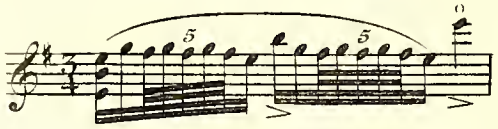


Die Schläge müssen kräftig und mit hochherabfallendem Finger gemacht werden.

Im 15ten und den folgenden Takten kommen vier Triller vor, deren Hülfsnote erhöhet ist, im 22sten Takt ein solcher, dessen Hülfsnote durch das oben neben dem Trillerzeichen stehende ♮ erniedrigt ist.

Trio.
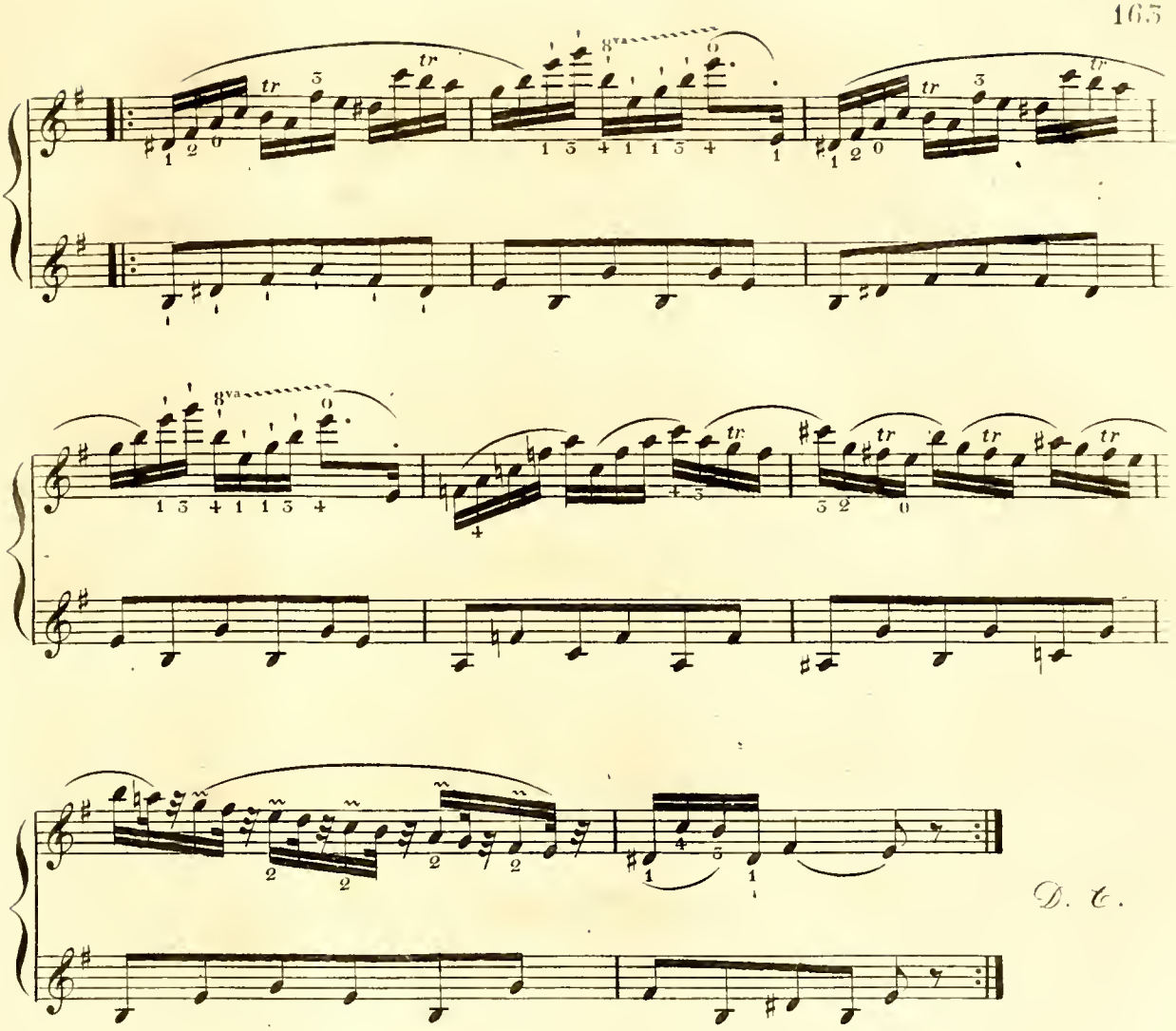


Im Trio kommen die kurzen Triller in zusammengebundenen Noten vor. Auch hier beruht die gute Ausführung hauptsächlich darauf, dass man sich nicht zu lange auf der Trillernote verweile und dass dem ohngeachtet beyde Schläge deutlich gehört werden. Die Ausführung ist folgende.



Dem Triller für den kleinen Finger, auf *a*, im 4^ten^ Takt, widme der Schüler ein besonders fleissiges Üben.
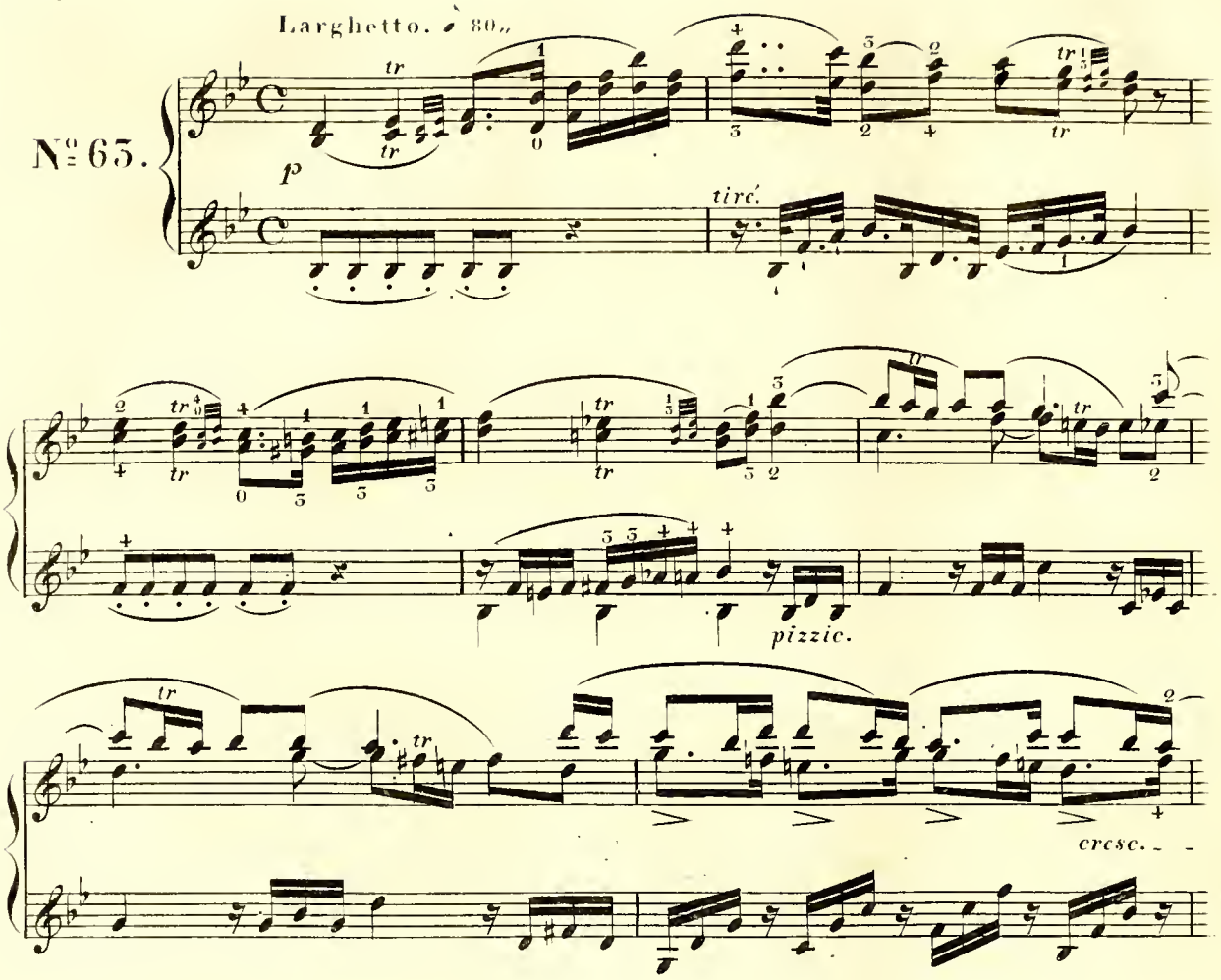
Im vorletzten Takt beyder Theile des Trios befindet sich eine Folge von fünf Pralltrillern, die



auf die, oben bezeichnete Weise ausgeführt werden.
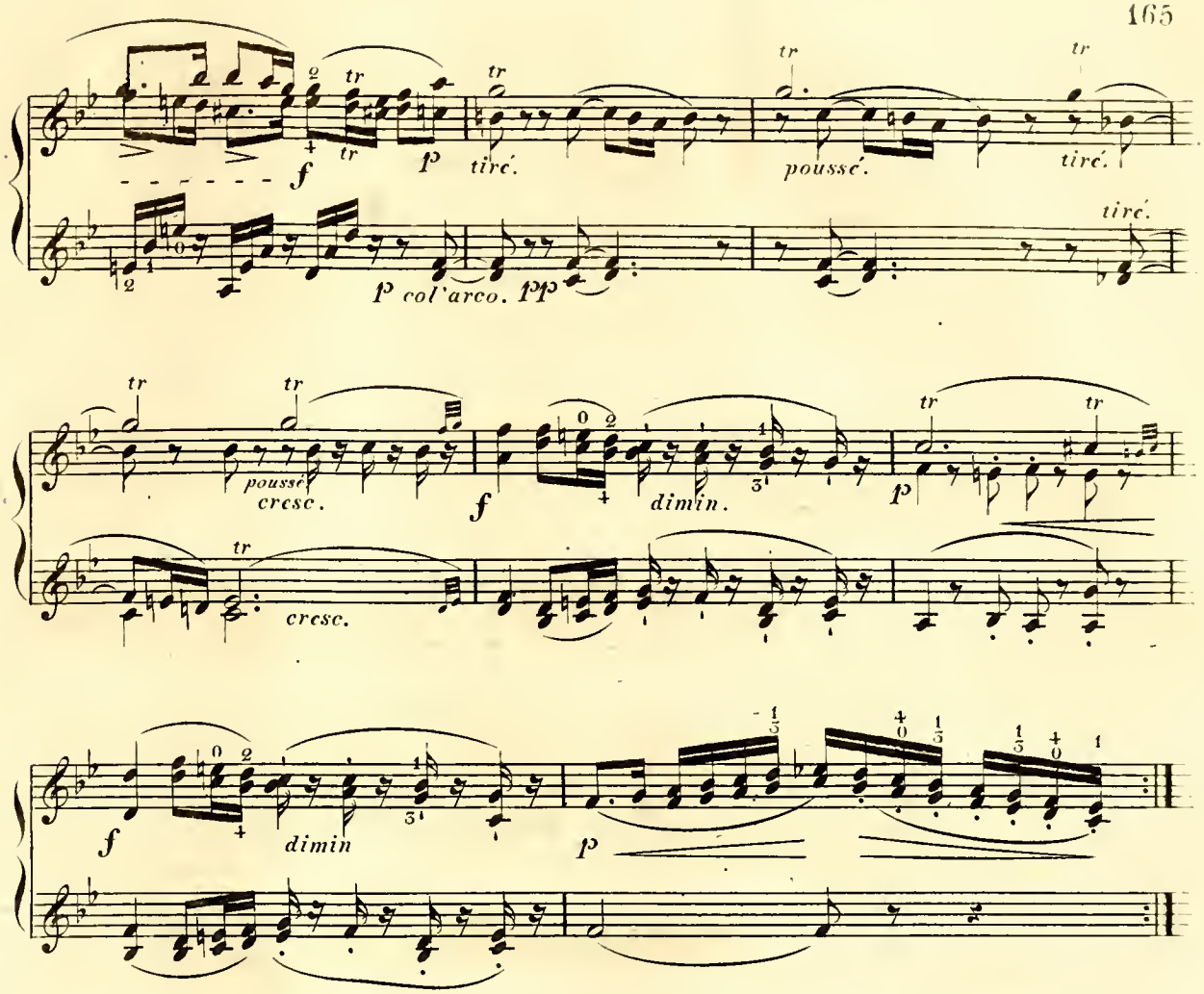
Die 63^ste Übung enthält die noch übrigen Triller, nämlich den Doppeltriller in Terzen Sexten und Octaven, den einfachen Triller bey Doppelgriffen und den accompagnirten Triller oder den Triller mit einer begleitenden Stimme.

Was früher über den einfachen Triller gesagt worden ist, gilt auch bey diesen. Ausserdem ist noch folgendes zu bemerken: Bey den Doppeltrillern müssen die Schläge der trillernden Finger ganz gleichmässig seyn. Der Schüler lasse daher den zweiten Finger dem kleinen nicht vorauseilen und messe die Schläge desselben nach denen des kleinen Fingers ab. Auch versuche er nicht eher den Doppeltriller schnell zu schlagen, als bis der kleine Finger so viel Kraft und Schnelligkeit gewonnen

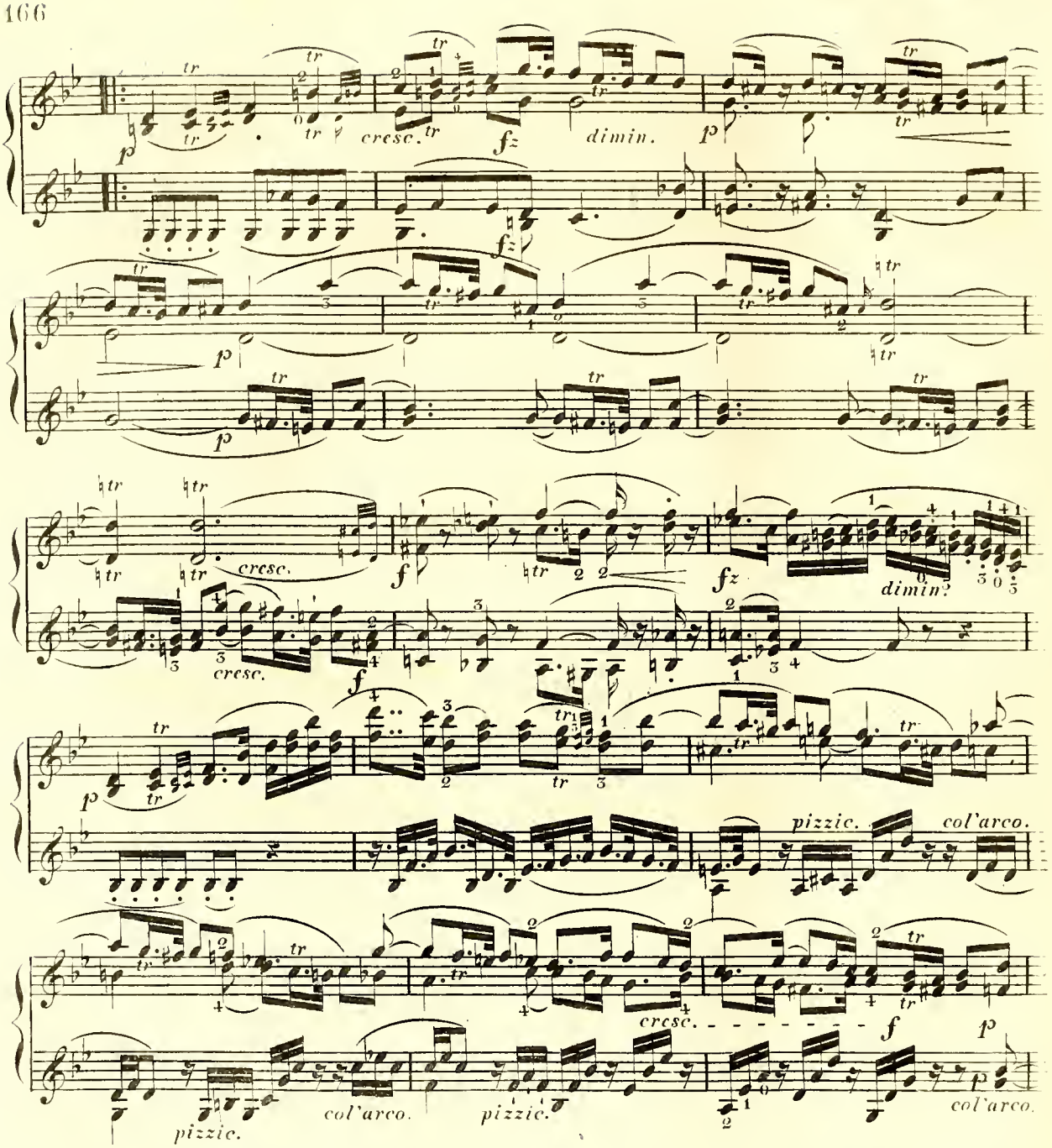


hat, um mit dem zweiten im Schlage bleiben zu können. — Da bey Doppeltrillern oft der eine mit ganzem, der andere mit halbem Ton geschlagen werden muss, (wie z. B. im 3ten Takt der Übung,) so ist auf reine Intonation beym Niederfallen der trillernden Finger besondere Aufmerksamkeit zu verwenden. — Der Nachschlag muss, um zweistimmig seyn zu können, sehr oft in einer andern Applicatur gemacht werden als der Triller selbst. (Siehe den 2ten und 4ten Takt der Übung.) Das Herabrücken der Hand geschehe daher möglichst schnell, damit der Nachschlag ohne Verweilen und in gleicher Geschwindigkeit mit den Schlägen des Trillers sich diesem anschliessen könne.

Im 5ten Takt, wo die einfachen Triller bey Doppelgriffen beginnen, hat der Schüler sich zu bemühen, dass die gehaltene Note während des Trillers ruhig forttöne und durch diesen keine Unterbrechung erleide. Im Übrigen gilt von diesen kurzen Trillern, was früher über die einfachen gesagt worden ist, mit dem Unterschied, dass hier bey längerer Dauer derselben, auch mehr Schläge (nämlich drei, auch wohl vier,) stattfinden können. Der zweite und vierte dieser Triller kann nur mit dem kleinen Finger geschlagen werden, woraus sich die Nothwendigkeit ergiebt, diesen tüchtig üben zu müssen.
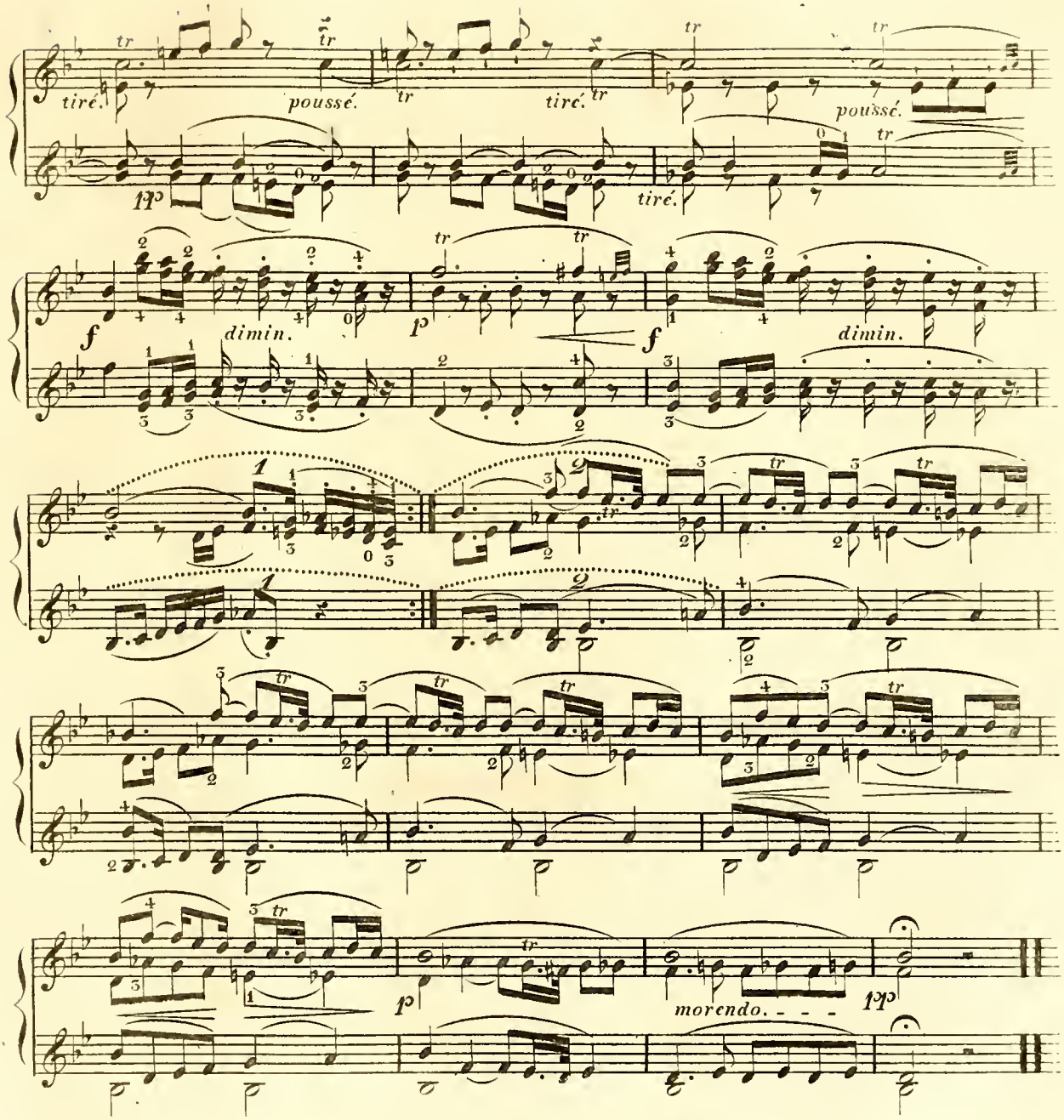


Im 9ten Takt beginnt der schwerste von allen Trillern, nämlich der mit der begleitenden Stimme. Es ist dabey eine doppelte Schwierigkeit zu überwinden, nämlich die, dass weder der trillernde Finger in seinem Schlage, noch der Bogenstrich in seinem Zuge durch das Einsetzen der Begleitungsstimme gehemmt oder gestört werde. — Damit der zweite Finger das *c* in der begleitenden Stimme greifen könne, ohne von dem Trillerton, dem *g* aufgehoben werden zu müssen, ist es nöthig ihn gleich Anfangs so auf das *g* zu setzen, dass er fast die *A*-Saite berührt und mit einer geringen Bewegung nach ihr hin auch diese zu decken vermag. — Der Bogen muss während der Pausen in der Begleitungsstimme nur ganz wenig über die *A*-Saite erhoben werden, damit er sie, ohne grosse Bewegung sogleich wieder berühren kann, wenn das Accompagnement von neuem beginnt. — Der Bogenwechsel muss stets während der Pausen der zweiten Stimme stattfinden; dieser Triller ist daher in vier Striche einzutheilen, von denen der erste (ein Herabstrich) vier Viertel, der zweite drei, der dritte wieder drei und der letzte zwei Viertel enthält. Wie der Bogenwechsel für das Ohr unbemerkt geschehen kann, ist früher gelehrt worden. — Dieser begleitete Triller muss gut gemacht so klingen, als wenn er von zwei Personen ausgeführt würde.



Der erste Takt des zweiten Theils enthält einen Sextentriller, bey welchem der erste und dritte Finger in gleichmässigem Schlägen geübt werden können. Das *h* der Oberstimme muss mit dem zweiten Finger gegriffen werden, weil der erste Finger zum Trillern auf der blossen *D* = Saite gebraucht wird. Der Nachschlag dieses Trillers enthält zu den zwei Noten der Oberstimme nur eine in der zweiten Stimme.

Bey dem Octavtriller im 6ten Takt können der erste und kleine Finger zu gleichmässigem Schla-



gen eingeübt werden. Der Bogenwechsel findet mit dem vierten Viertel und möglichst unbemerkt statt.

In dem accompagnirten Triller des zweiten Theils ist der zweite Finger auf *c* anfangs der *E*-Saite zu nähern, um das *g* der Begleitung ohne Störung des Trillers nehmen zu können, im letzten Takt aber der *D*-Saite, um das *f* erreichen zu können. Auch dieser Triller wird mit dem Herabstrich begonnen und in vier Striche eingetheilt.

In der Begleitungsstimme der vorstehenden Übung steht einigemal das Wort *pizzicato* (abbrev: *pizz.* oder *pizzic.*) auf deutsch: gekniffen. Es zeigt an, dass die Töne, statt mit dem Bogen, durch Kneipen oder Abreissen der Saite (, wie bey Harfe und Guitarre) hervorgebracht werden sollen. Diess dauert so lange, bis es durch die Überschrift *col'arco* (,mit dem Bogen,) wieder aufgehoben ist.

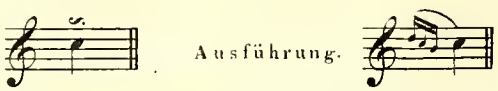
Da das Pizzicato beym Orchester- und Quartett - spiel häufig vorkommt, so stehe hier für den Schüler die Anweisung, wie es gemacht wird.

Sind nur einige Töne *pizzicato* zu spielen und folgt das *col'arco* sehr schnell darauf, so bleibt die Geige in ihrer gewöhnlichen Lage. Der Bogen wird dann in die volle Hand genommen und am Frosch mit den drei letztern Fingern der rechten Hand festgehalten, der Daumen aber mit der Kuppe an die untere Ecke des Griffbrets gestemmt und die Saite nun mit der Spitze des Zeigefingers angerissen.

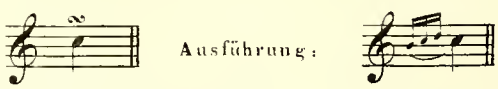
Dauert das Pizzicato aber länger und geht dem *col'arco* eine Pause voraus, so ist es besser, die Geige herabzunehmen. Sie wird dann mit dem Rücken an die rechte Saite des Körpers gelehnt und mit dem rechten Hinterarm gestützt. Der Bogen wird auf dieselbe Weise wie oben gehalten, statt des Daumens nun aber der Zeigefinger an das Griffbret (doch etwas entfernt von der Ecke) gelegt, und die Saite mit dem Daumen angerissen.

Diese Methode ist für längere Perioden deshalb der ersten vorzuziehen, weil das Pizzicato mit dem Daumen voller und reiner klingt wie das mit dem Zeigefinger.

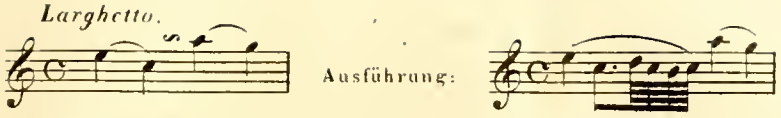
Die dritte der oben genannten Verzierungen, die ebenfalls gewöhnlich durch ein Zeichen, seltener in Noten ausgeschrieben wird, ist der Doppelschlag (Mordent.) Er besteht aus drei nebeneinander liegenden Tönen, deren mittelster d e r Ton ist, über welchem sich das Zeichen befindet und beginnt bald mit der obern, bald mit der untern Note. In neuerer Zeit hat man angefangen, dieses dem Spieler durch die Stellung des Zeichens vorzuschreiben, welches sehr zu loben ist und allgemeine Nachahmung verdient. Diesemnach zeigt d a s Zeichen, bey welchem das erste Häckchen nach oben gebogen ist, an, dass der Doppelschlag mit der obern Note beginnen soll, z. B.



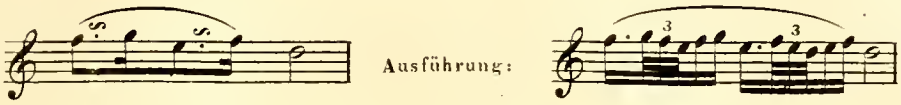
das entgegengesetzte aber, dass er mit der untern Note angefangen werden muss:



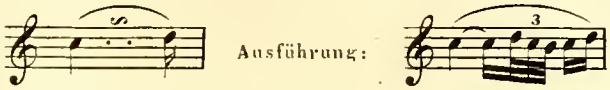
Steht der Doppelschlag nicht ü b e r sondern h i n t e r der Note, um als Verbindung dieser mit der folgenden zu dienen, so wird ihm die Hauptnote nochmals, als vierte Note angehängt und er erst kurz vor Eintritt des folgenden Tons gemacht, z. B.



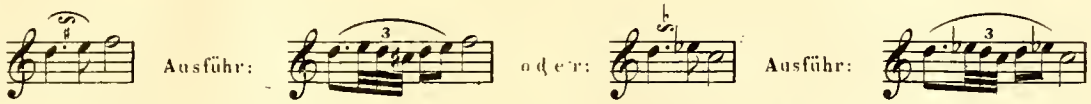
Steht der Doppelschlag über einem Punkt, so ist seine vierte Note dieser Punkt, der dann nach seinem Werthe ausgehalten wird, z. B.



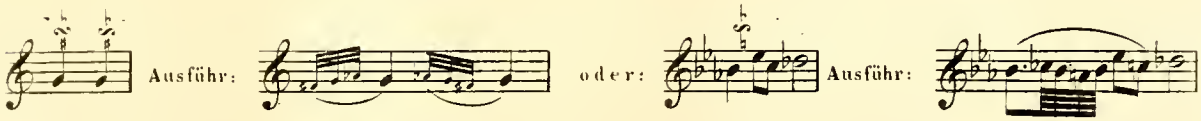
Sind zwei Punkte da, so wird der Doppelschlag kurz vor dem zweiten gemacht, z. B.



Findet sich über oder unter dem Zeichen des Doppelschlags ein Versetzungszeichen, so wird der obere oder untere Ton darnach erhöhet oder erniedrigt, z. B.
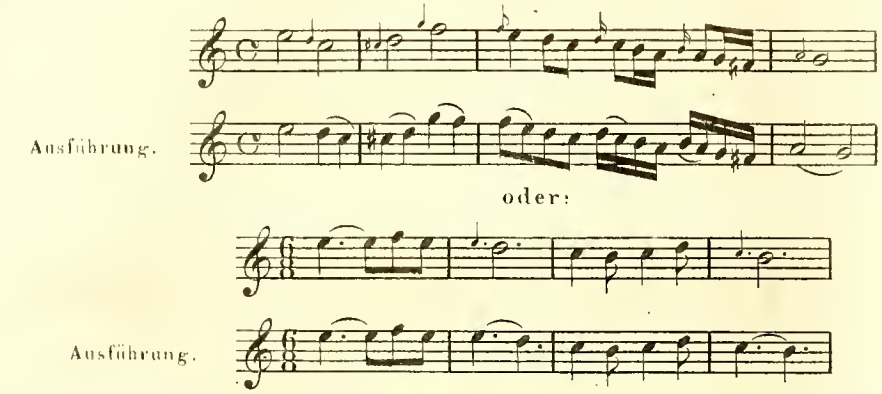


Finden sich Versetzungszeichen oben und unten, so werden beyde Hülfsnoten dem gemäss gebildet, z. B.



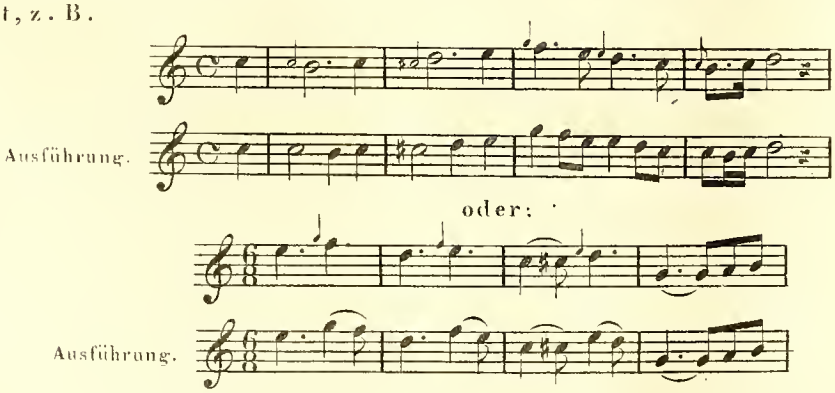
Der Doppelschlag wird immer schnell gemacht, nicht nur im geschwinden, sondern auch im langsamen Zeitmaass; doch muss er stets deutlich und in seinen drei oder vier Noten ganz gleichförmig seyn, so wohl, was die Schnelligkeit als auch die Stärke derselben betrifft. Auch bey ihm ist reine Intonation das erste Erforderniss und daher bey seiner Bildung sowohl auf die wesentlichen, dem Tonstück vorgesetzten, als auch auf die zufälligen, dem Zeichen beygefügten Versetzungszeichen aufmerksam zu achten. — Er wird mit der Note über, oder nach welcher er steht, stets in einem Bogenstrich zusammengezogen.

Unter den, mit kleinen Noten ausgeschriebenen Verzierungen sind die am häufigsten vorkommenden der Lange und kurze Vorschlag. Erstern findet man zwar in neuern Kompositionen in der Regel in grossen Noten und mit regelmässiger Takteintheilung ausgeschrieben; da er aber in alten Kompositionen nur in kleinen Noten, und auch in neuern noch hier und da auf solche Weise geschrieben, vorkommt, so muss ihn der Schüler zu verstehen und auszuführen wissen. Daher folgendes zu seiner Erklärung.

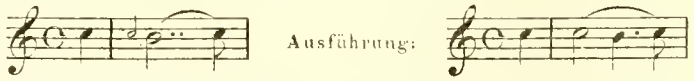
Steht er vor einer Note, die sich in zwei gleiche Theile zerlegen lässt, so erhält er die Hälfte ihres Werthes, z. B.



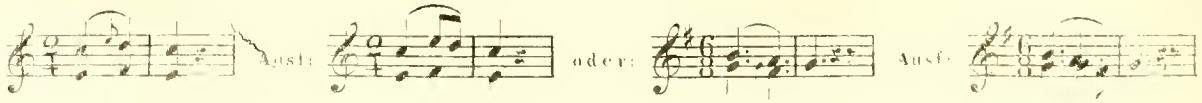
Steht er vor einer Note mit einem Punkt, so erhält er den Werth der Note und diese beginnt erst mit dem Punkt, z. B.



Sind zwei Punkte da, so bekömmt der Vorschlag den Werth der Note und diese beginnt mit dem ersten Punkt. z. B.
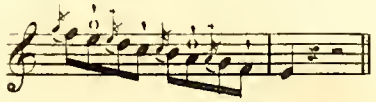


Wenn bey Doppelgriffen nur vor einer Stimme ein Vorschlag steht, so beginnt die andere Stimme mit diesem zugleich. z. B.
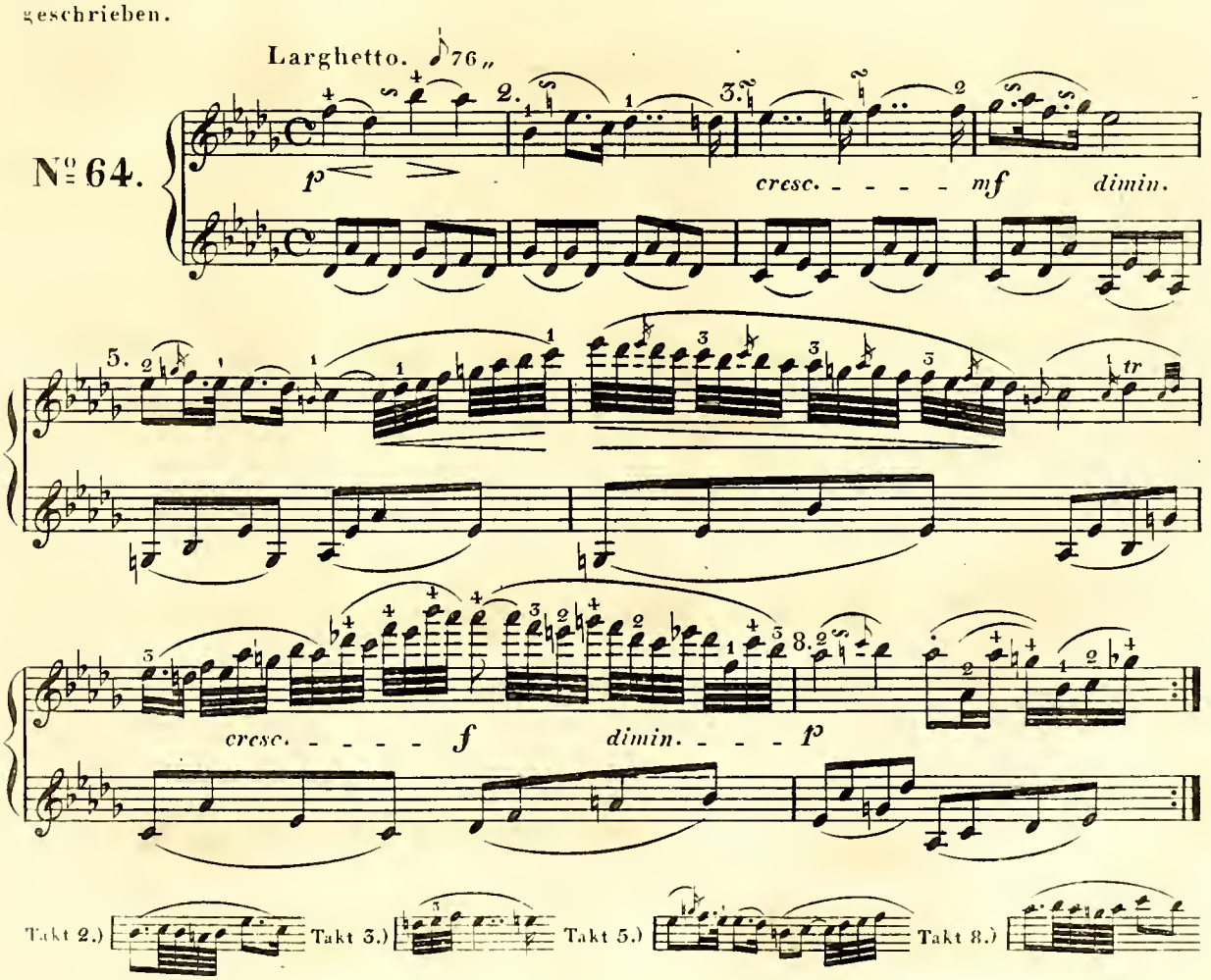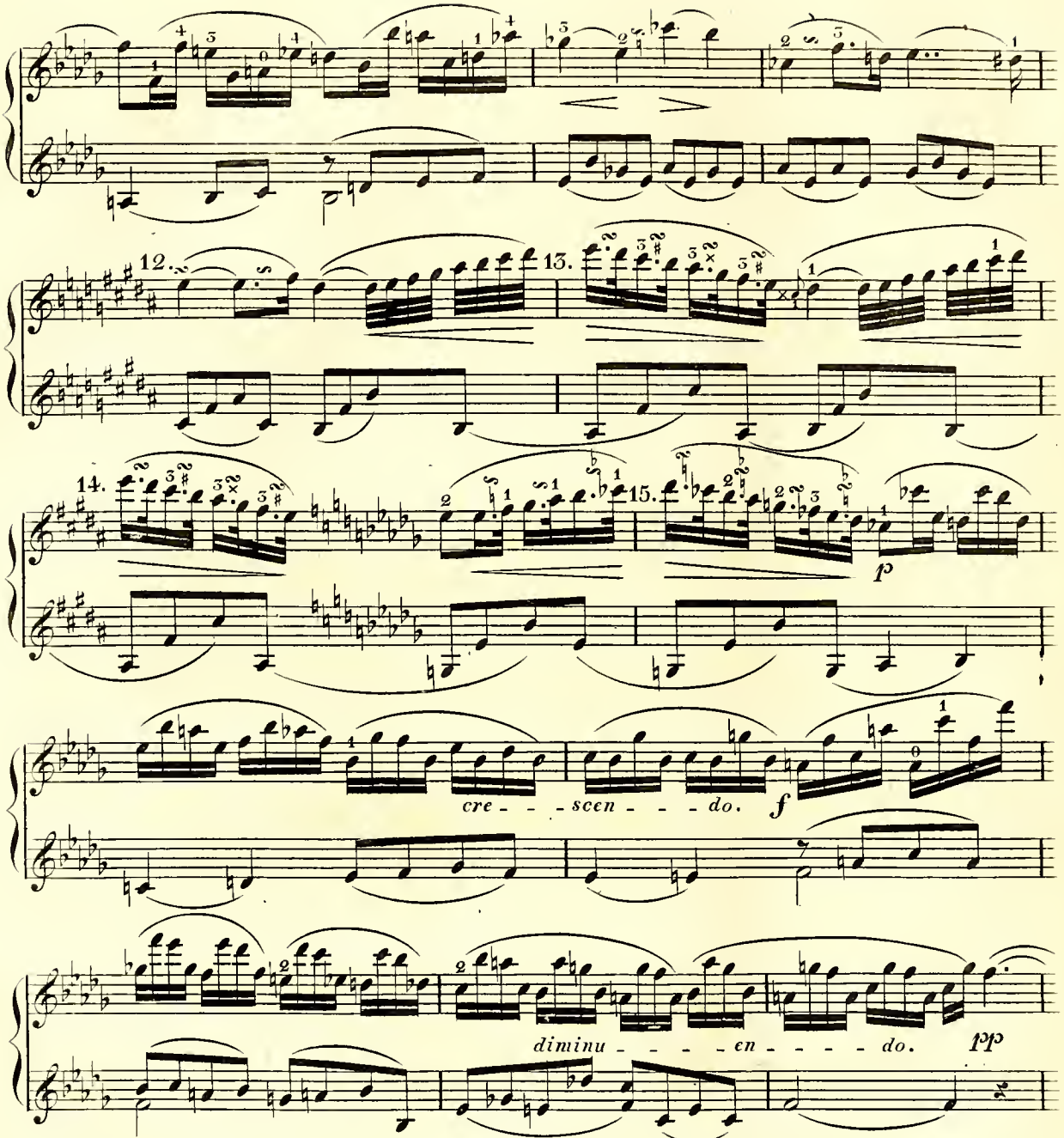


Da der Vorhalt immer auf das gute Takttheil fällt, so wird er stärker accentuirt als die Note, vor der er steht; auch wird er mit dieser stets in einem Bogenstrich zusammengezogen, weil er als Vorhalt zu ihr gehört und in ihr erst seine Auflösung findet.

Der kurze Vorschlag (, der als solcher, um ihn von dem langen zu unterscheiden, stets durch einen Querstrich ( ) bezeichnet seyn sollte,) nimmt der Note, vor welcher er steht, fast nichts von ihrem Werth. Er wird mit dieser schnell und leicht in einem Bogenstrich verbunden, z. B.



Die folgende Übung hat die Bestimmung den Schüler im Lesen und Ausführen der verschiedenen Doppelschläge, so wie der langen und kurzen Vorschläge zu üben. Hat er das Vorstehende mit Aufmerksamkeit gelesen, so wird er die Übung gröstentheils ohne weitere Erklärung und Anweisung auszuführen wissen. Die Stellen, die solcher noch zu bedürfen scheinen, sind unten in kleinen Noten ausgeschrieben.
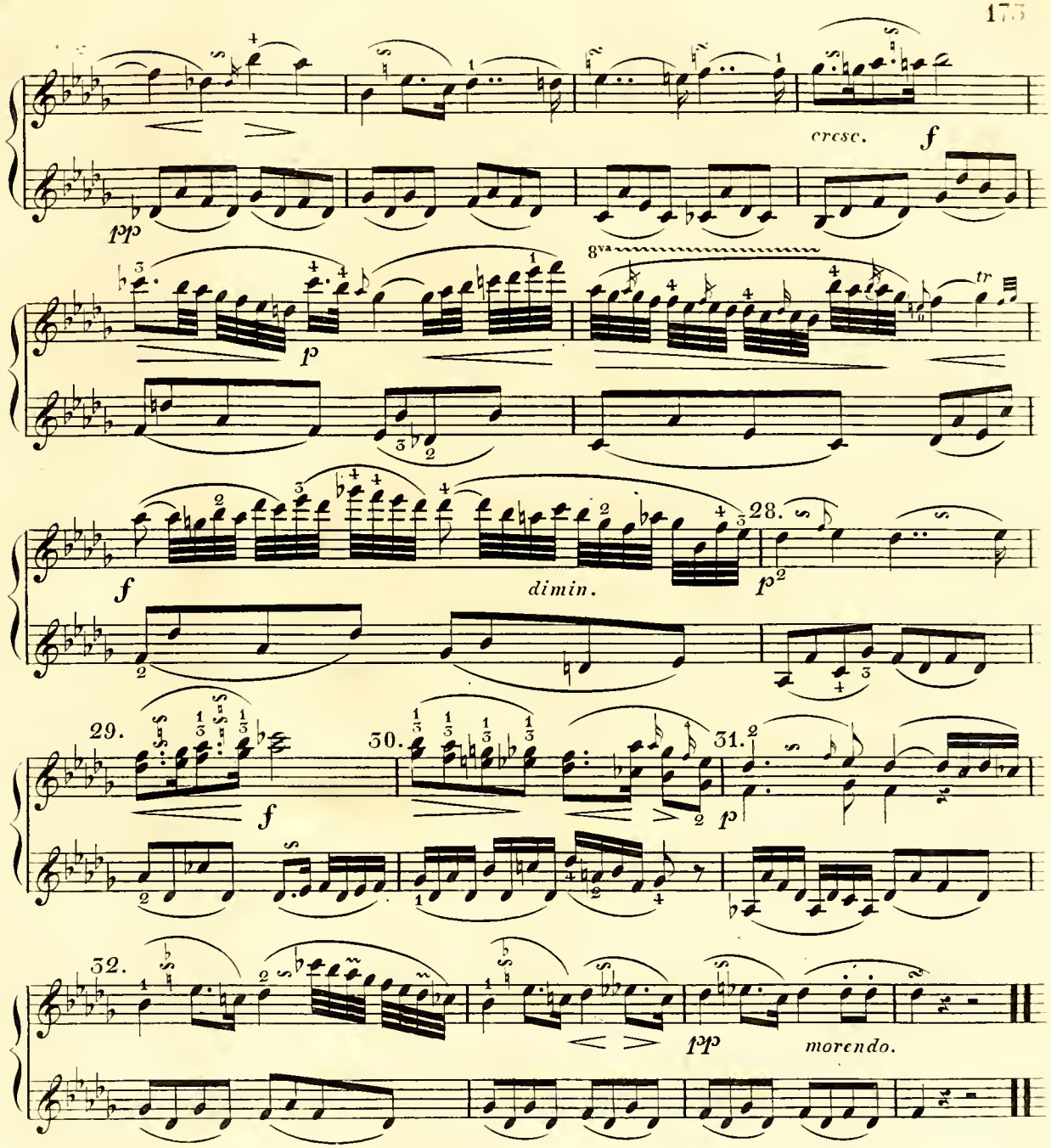




Takt 12.)

Takt 13.)

Takt 14.)

Takt 15.)
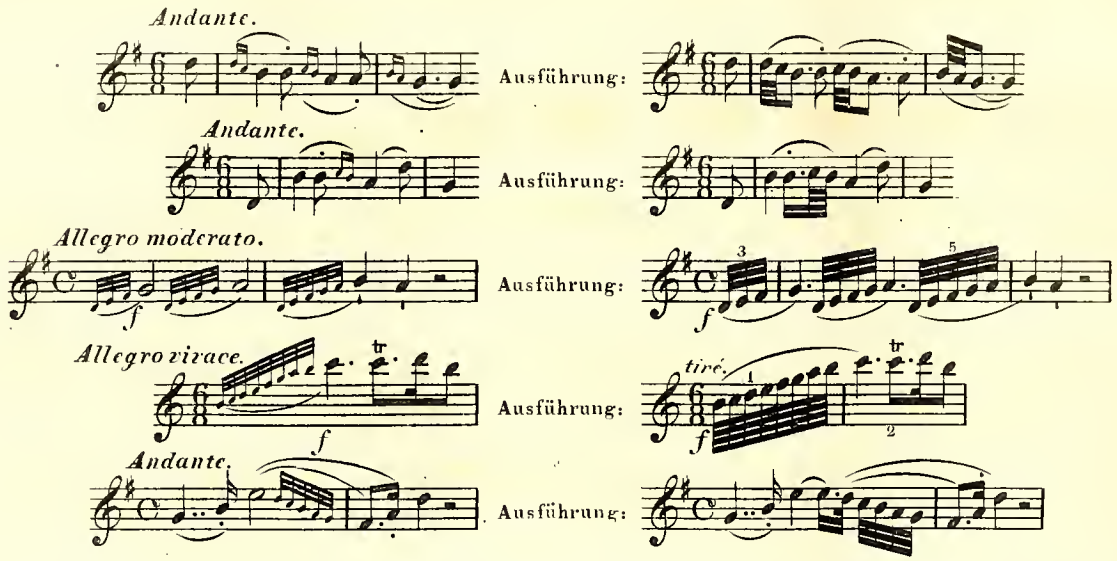


Takt 28.) Takt 29.) Takt 30.)

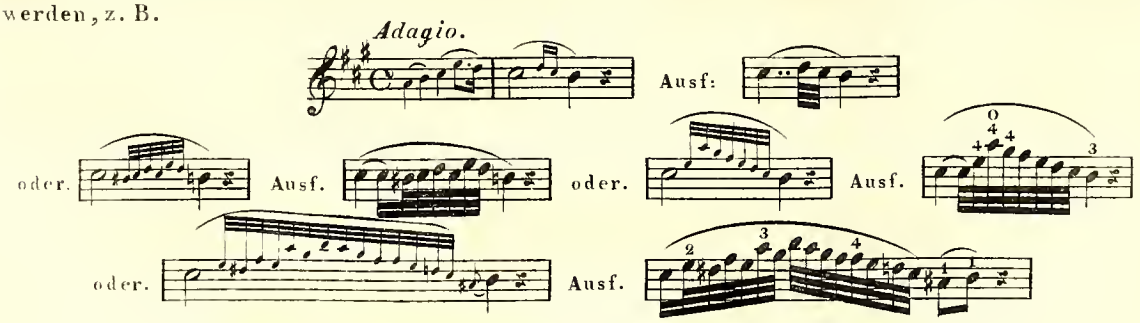
Takt 31.) Takt 32.)

Die andern, jetzt noch gebräuchlichen Verzierungen werden von neuern Komponisten grösstentheils in grossen Noten und mit regelmässiger Takteintheilung ausgeschrieben, wodurch jedem Missverstehen derselben vorgebeugt wird. Da sich indessen noch hin und wieder solche vorfinden, die in kleinen Noten geschrieben sind, und deren Takteintheilung daher dem Spieler überlassen bleibt, so muss über die Vortragsweise derselben noch folgendes erinnert werden:

Die meisten von ihnen werden sehr schnell ausgeführt, damit sie der Note vor welcher sie stehen, oder der sie als Ausschmückung angehängt sind, so wenig wie möglich von ihrem Werthe nehmen. Oft ist es aber schwer zu errathen, welcher Note (, ob der vorhergehenden oder nachfolgenden,) die Zeit, die zur Ausführung der Verzierung erforderlich ist, entzogen werden soll. Da sich nun hierüber keine allgemein gültige Regel aufstellen lässt, so ist in folgendem die Vortragsweise der gebräuchlichsten solcher Verzierungen in regelmässiger Takteintheilung ausgeschrieben worden.



Aber nicht alle, in kleinen Noten ausgeschriebene Verzierungen dürfen so schnell wie die vorstehenden ausgeführt werden. Solche, die zur Ausschmückung eines Adagio's oder eines andern langsamen und gesangreichen Satzes dienen, müssen langsamer, dem Charakter des Musikstückes gemäss, vorgetragen werden, z. B.
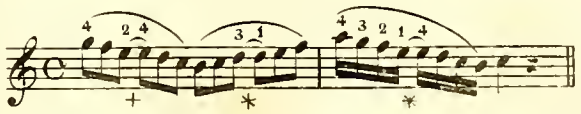


Zu den Ausschmückungen gehören auch noch die Bebung (*tremolo*) und das Wechseln der Finger auf einem Ton.

Wenn der Sänger in leidenschaftlicher Bewegung singt oder seine Stimme bis zur höchsten Kraft steigert, so wird ein Beben der Stimme bemerklich, das den Schwingungen einer stark angeschlagenen Glocke ähnlich ist. Dieses Beben vermag der Geiger, wie manches andere, der menschlichen Stimme Eigenthümliche, täuschend nachzuahmen. Es besteht in einem Schwanken oder Schweben des gegriffenen Tons, das abwechselnd ein wenig unter und über die reine Intonation hinausgeht und wird durch eine zitternde Bewegung der linken Hand in der Richtung vom Sattel zum Steg hervorgebracht. Diese Bewegung darf aber nicht zu stark seyn und das Abweichen von der Reinheit des Tons dem Ohre kaum bemerklich werden.

In alten Kompositionen findet man die Bebung zuweilen durch eine Reihe von Punkten ..... oder das Wort: *tremolo* vorgeschrieben; in neuern Sachen ist ihre Anwendung ganz dem Spieler überlassen. Er hüthe sich aber, sie nicht zu oft und am unrechten Ort anzubringen. Die oben bezeichneten Momente, wo die Bebung beym Sänger bemerkbar wird, deuten auch dem Geiger ihre Anwendung an. Er verwende sie allso nur zum leidenschaftlichen Vortrage und zum kräftigen Heraushe ben aller mit *fz* oder > bezeichneten Töne. Auch lang ausgehaltene Töne können durch sie belebt und verstärkt werden. Wächst ein solcher Ton vom *p.* zum *f.* an, so ist es von schöner Wirkung, wenn die Bebung langsam beginnt und im Verhältniss der zunehmenden Stärke, zu immer schnellern Schwingungen gesteigert wird. Auch eine schnell beginnende und allmählig langsamerwerdende Bebung zu einem starken, nach und nach verhallenden Tone ist von guter Wirkung. Man kann daher die Bebung in vier Arten eintheilen: 1.) in die schnelle, zu starkherausgehobenen Tönen, 2.) in die langsamere, zu getragenen Tönen leidenschaftlicher Gesangstellen, 3.) in die langsam beginnende und schnellerwerdende zum Anwachsen und 4.) in die schnell beginnende und langsamer werdende zum Abnehmen lang ausgehaltener Töne. Diese beyden letzten Arten sind schwer und bedürfen vieler Übung, damit das Schneller- und Langsamer-Werden der Schwingungen recht gleichförmig sey und nicht etwa ein plötzlicher Übergang vom Langsamen zum Schnellen und umgekehrt stattfinde.

Durch das Wechseln der Finger auf einem Ton wird ebenfalls etwas, dem Gesange angehörendes nachgeahmt, nämlich das, durch das Aussprechen einer neuen Sylbe bewirkte Trennen zweier, auf derselben Klangstufe befindlichen und in einem Athem gesungener Töne.
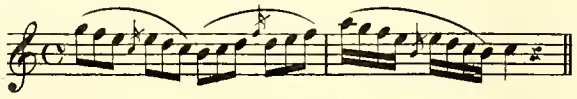
Wenn der Geiger diess Trennen zweier gleicher Töne gewöhnlich durch Absetzen oder Wechseln des Bogenstriches bewirkt, so wird es hier bey ruhig fortgehenden Bogenstrich durch das Vertauschen des einen Fingers mit dem andern erreicht. Die Hand wird dabey so weit zurückgezogen oder fortgeschoben, bis der Finger, welcher den ersten ablösen soll, auf seinen Platz niederfallen kann, z. B.



Hier wird also zuerst der zweite Finger von *c* (+) bis *c* zurückgezogen, damit der vierte auf

das zweite *e* niederfallen kann; dann der dritte von *d* (*) bis *f* fortgeschoben, damit der erste dessen Stelle einnehme; und endlich der erste von *e* (*) bis *h* zurückgezogen, damit der vierte auf das zweite *e* niederfallen kann.

Dieses Fortrücken bis zu den angegebenen Tönen darf aber nicht gehört und die Stelle nicht etwa wie folgt vorgetragen werden;
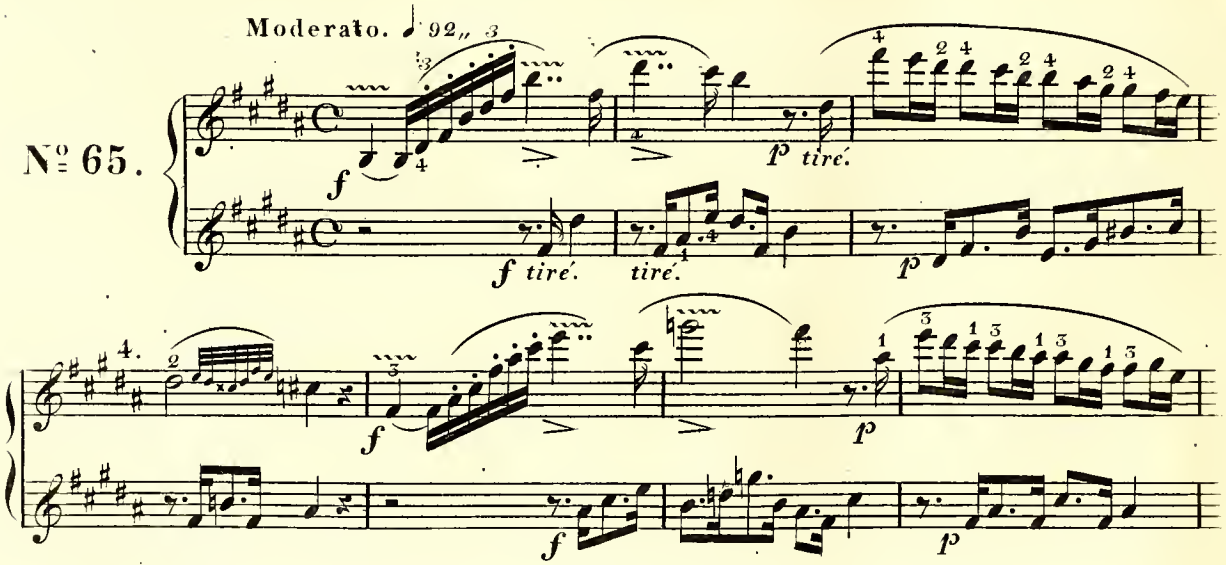


Das Wechseln der Finger muss im Gegentheil so schnell geschehen, dass das Verlassen des ersten Tons vom Ohr kaum bemerkt wird.

In der folgenden Übung soll sowohl dieses wie auch die Bebung eingeübt werden.
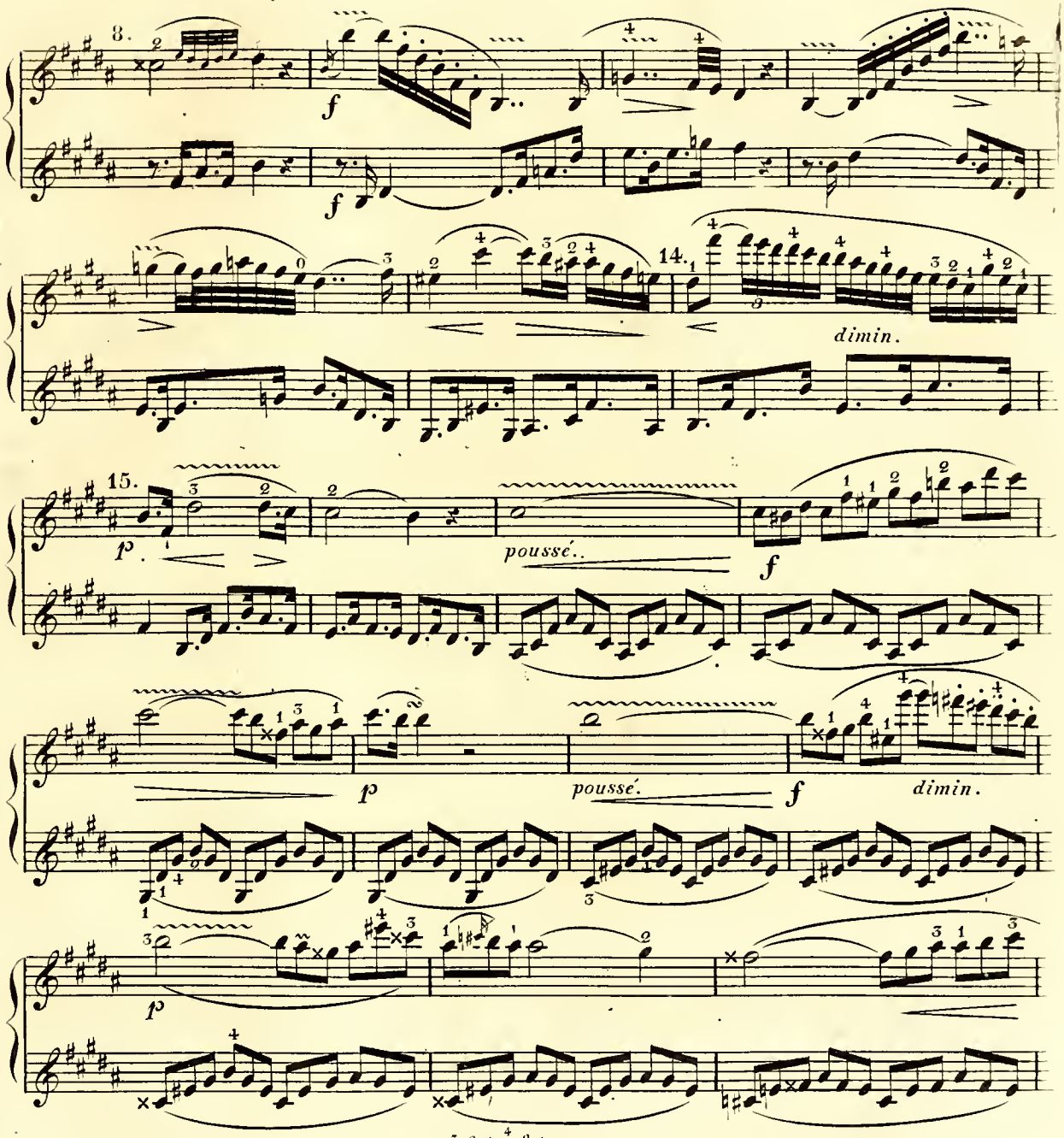
Die schnelle Bebung ist ~~~~~ angezeigt, die langsame ~~~~~, die schnellerwerdende ~~~~~ und die langsamerwerdende ~~~~~.

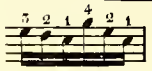
Das Wechseln der Finger bedarf nach dem Vorhergehenden keiner weitern Erklärung. Doch stehe hier nochmals die Erinnerung, dass der Finger, welcher den andern ablöset, nicht eher niederfallen darf, als bis die Hand die Lage angenommen hat, bey der er, ohne gestreckt oder zurückgezogen zu werden, seinen rechten Platz einnehmen kann.
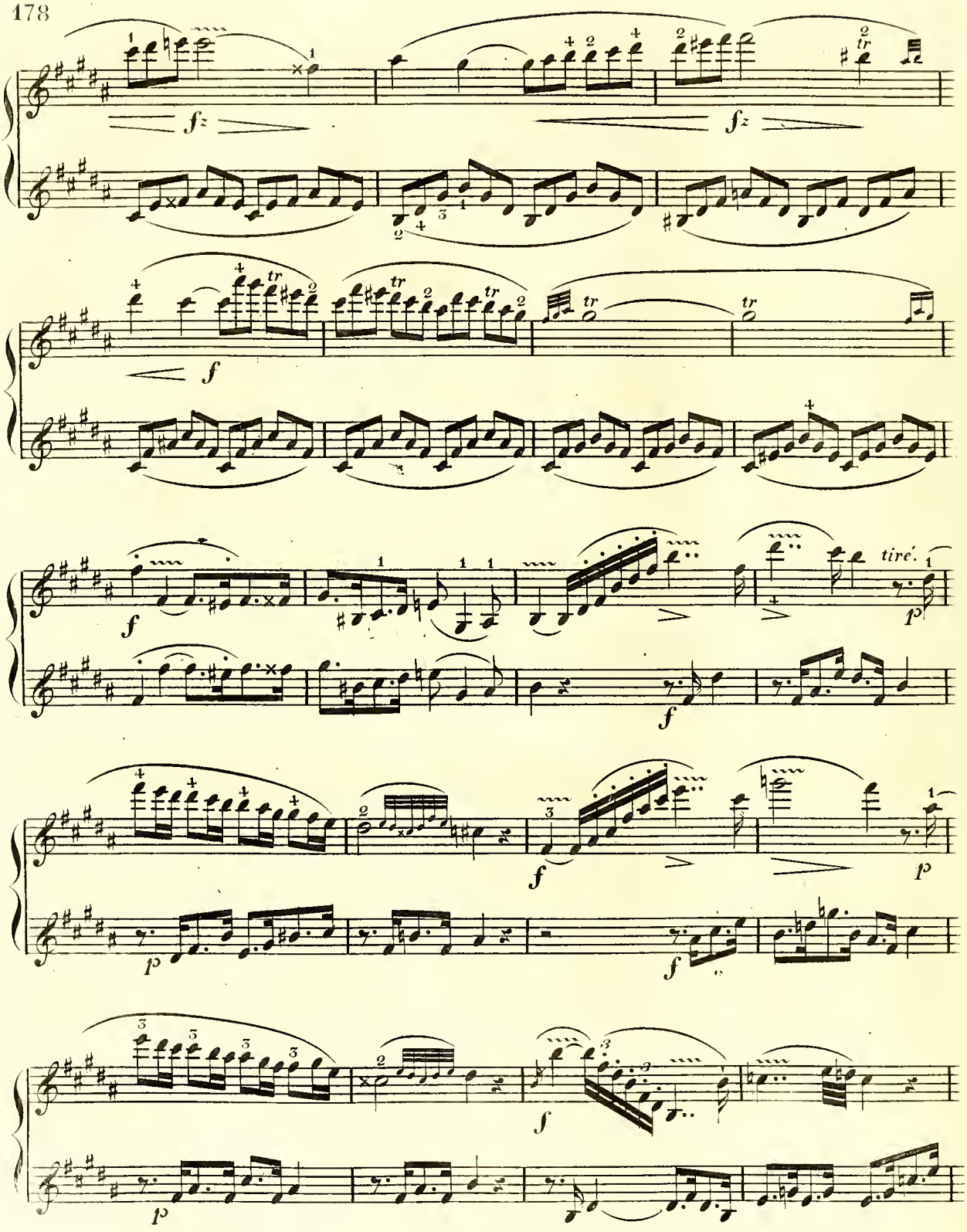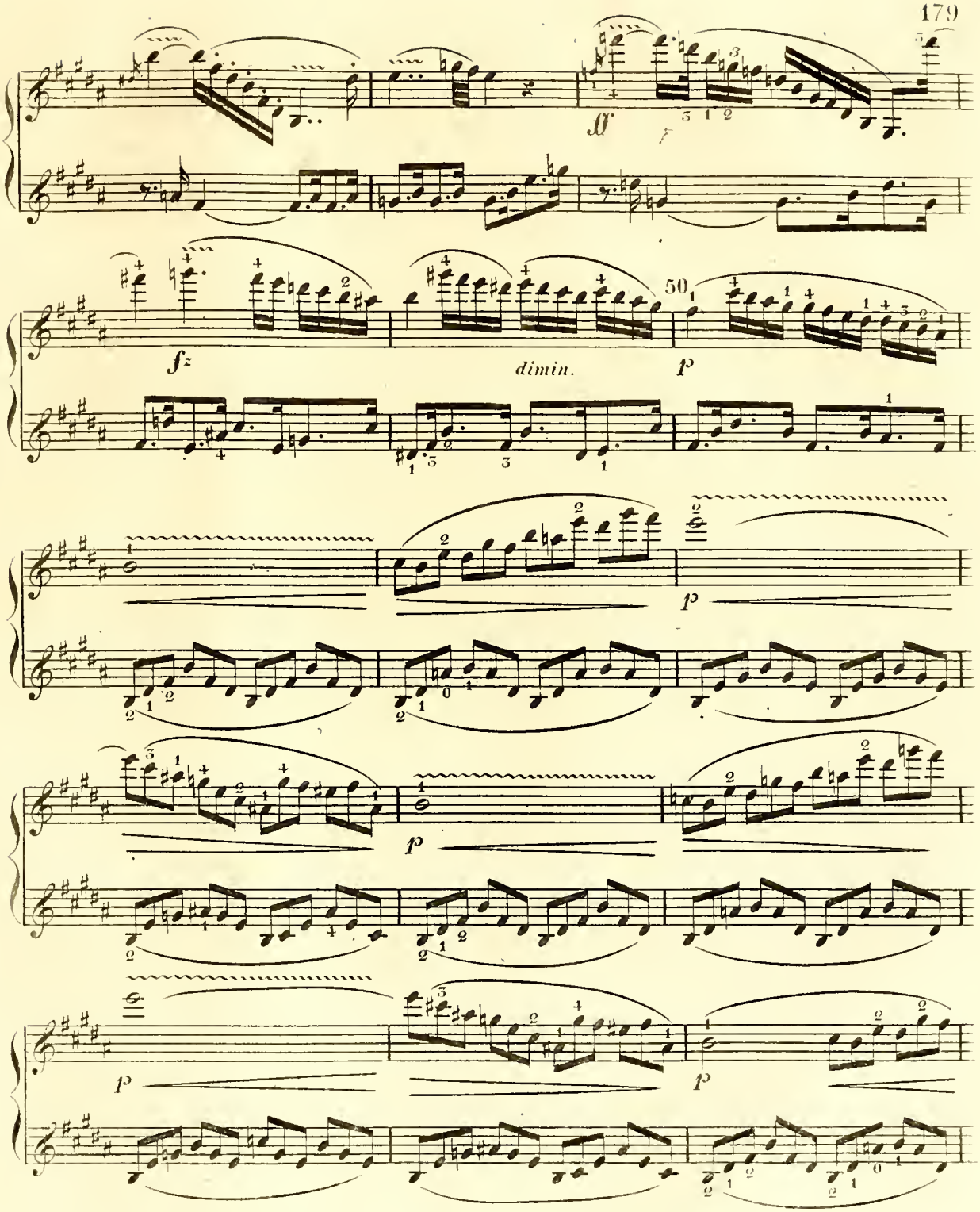


Die Übung beginnt mit einem, bisher vom Schüler noch nicht geübten Staccato, nämlich dem in gebrochenen Accorden. Es wird eben so wie das in Scalen laufende gemacht, doch hat man sich bey diesem noch mehr, wie bey jenem vor dem Springen des Bogens in Acht zu nehmen.

Die, im 4^ten^ und 8^ten^ Takt vorkommenden, in kleinen Noten ausgeschriebenen Verzierungen werden auf die früher bezeichnete Weise ausgeführt, die erste in Zweiunddreissigsteln, die zweite in Sechzehnteltriolen.
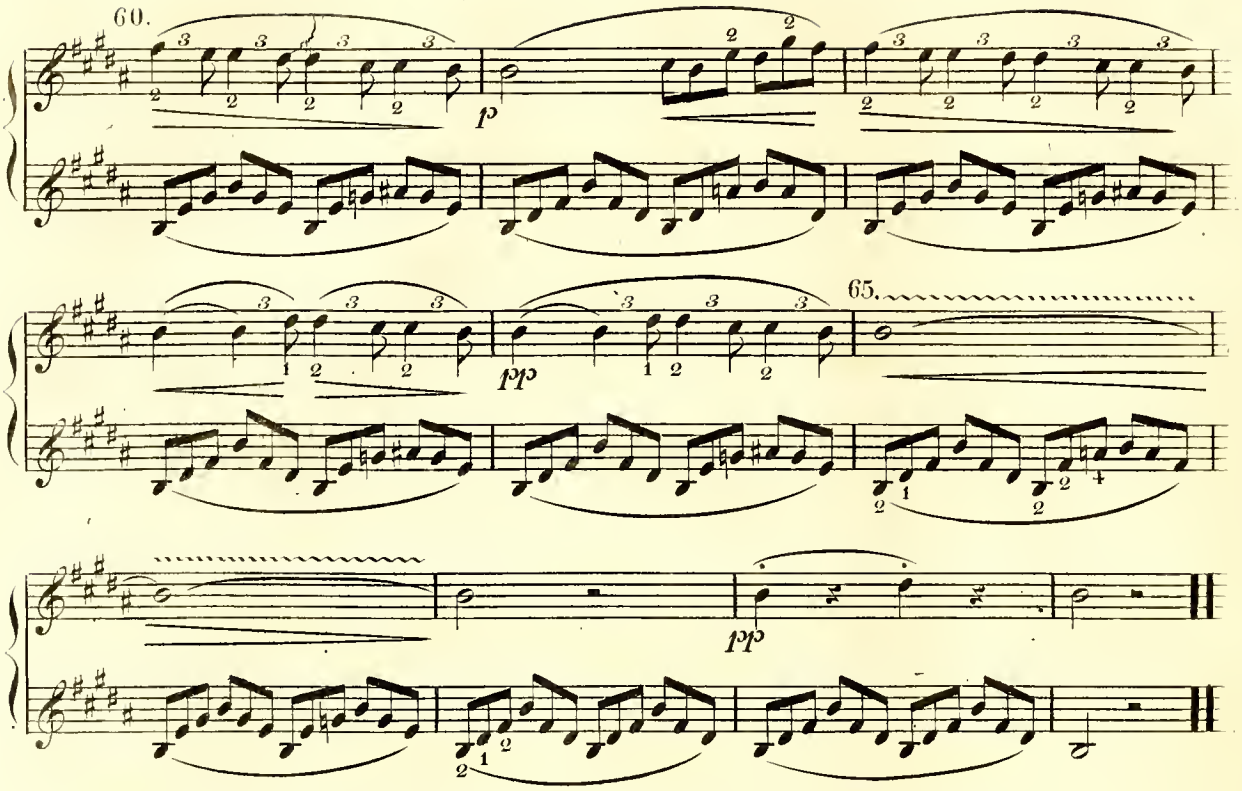


Im letzten Viertel des 14^ten^ Taktes.  wird zu der vorletzten Note der zweite Finger genommen, weil sich so die grosse Terz von *gis* zu *e* reiner und bequemer greifen lässt als mit dem 3^ten^ Finger. Die Hand bleibt unverrückt in der 2^ten^ Applicatur liegen. — Im 15^ten^ Takt werden die beyden *dis* durch den Fingerwechsel getrennt. Das erste beginnt *p.* und mit einer langsamen Bebung, die bis zum zweiten *dis* zu einer schnellen gesteigert wird.


fz
fz
f
tr
tr
tr
tr
tr
f
tiré.
p
f
f
p
p
f
f
p
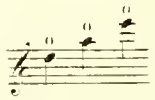


Die vier letzten Noten des 50ten Taktes werden in der halben Applicatur gespielt.



Im 60^sten Takte wird bey dem Fingerwechsel jedesmal um eine Lage herabgerückt.

Das *h* des 65^sten und 66^sten Taktes erhält in der ersten Hälfte ein *cresc.* mit einer allmählig schnellerwerdenden Bebung, in der zweiten Hälfte ein *dimin.* mit einer zum langsamen zurückkehrenden.

Schlüsslich muss auch noch einer Ausschmückung, die manche Geiger häufig anbringen, erwähnt werden, doch nur, um von ihr abzurathen oder wenigstens vor deren zu häufigem Gebrauch zu warnen, nämlich des Klopfens auf der mitklingenden Saite bey gehaltenen Tönen. Der Schüler wird bemerkt haben, dass die leeren Saiten mitvibriren, wenn man den Einklang, die Octaven oder die Quinte derselben anstreicht. Wird nun eine solche mitklingende Saite von einem der Finger berührt, so hört dieses Mitklingen auf; erhebt man den Finger, so beginnt es von neuem; diess öfter wiederholt, bringt das Klopfen zu Wege, vor dem gewarnt wird. Es wird gar zu leicht zur Gewohnheit und ist dann, oft angebracht sehr unangenehm.

Allenfalls mag es auf den drei Flageolettönen  statt finden, weil diese durch keine Bebung belebt werden können. Auf diesen wird es durch Berührung der nächsten tiefern leeren Saite hervorgebracht.

In der folgenden Übung, dem *Thema con Variazioni* *) wird dem Schüler das, was er in den vorstehenden Abschnitten einzeln erlernt und eingeübt hat, nun im Zusammenhange und auf die, in brillanten Concertstücken übliche Weise aneinandergereiht, nochmals vorgeführt.
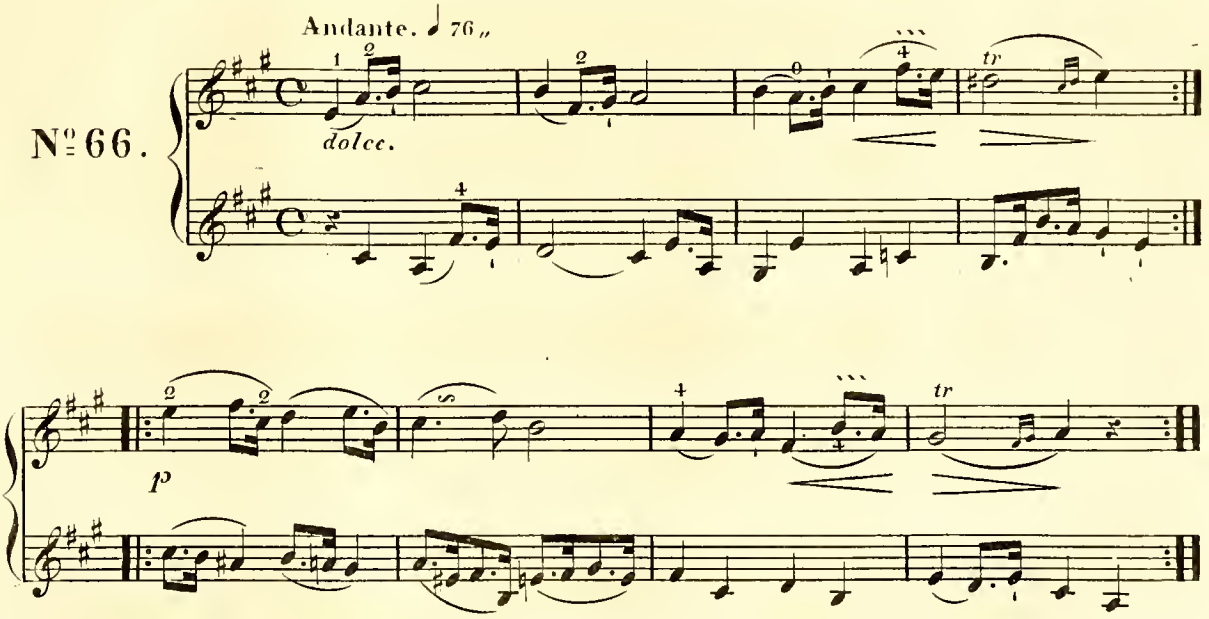
Da die (im 11ten Abschnitt gelehrten,) ungewöhnlichen Stricharten nun hier bey neuen und schwerern Passagen angewandt sind, so werden sie dem Schüler Anfangs neue Schwierigkeiten darbiethen, die er aber bey fleissigem und verständigem Üben und genauer Befolgung der früher und unten gegebenen Vorschriften bald überwinden wird.

Da, wo in den Variazionen zwei Stricharten angezeigt sind, wird, wie früher, die über den Noten stehende zuerst, und bey der Wiederholung die, unter der Reihe befindliche gespielt.

Auf die genaueste Befolgung der vorgeschriebenen Stricharten, Applicaturen, Bebungen und sämtlicher anderer Ausdruckszeichen wird nochmals aufmerksam gemacht.
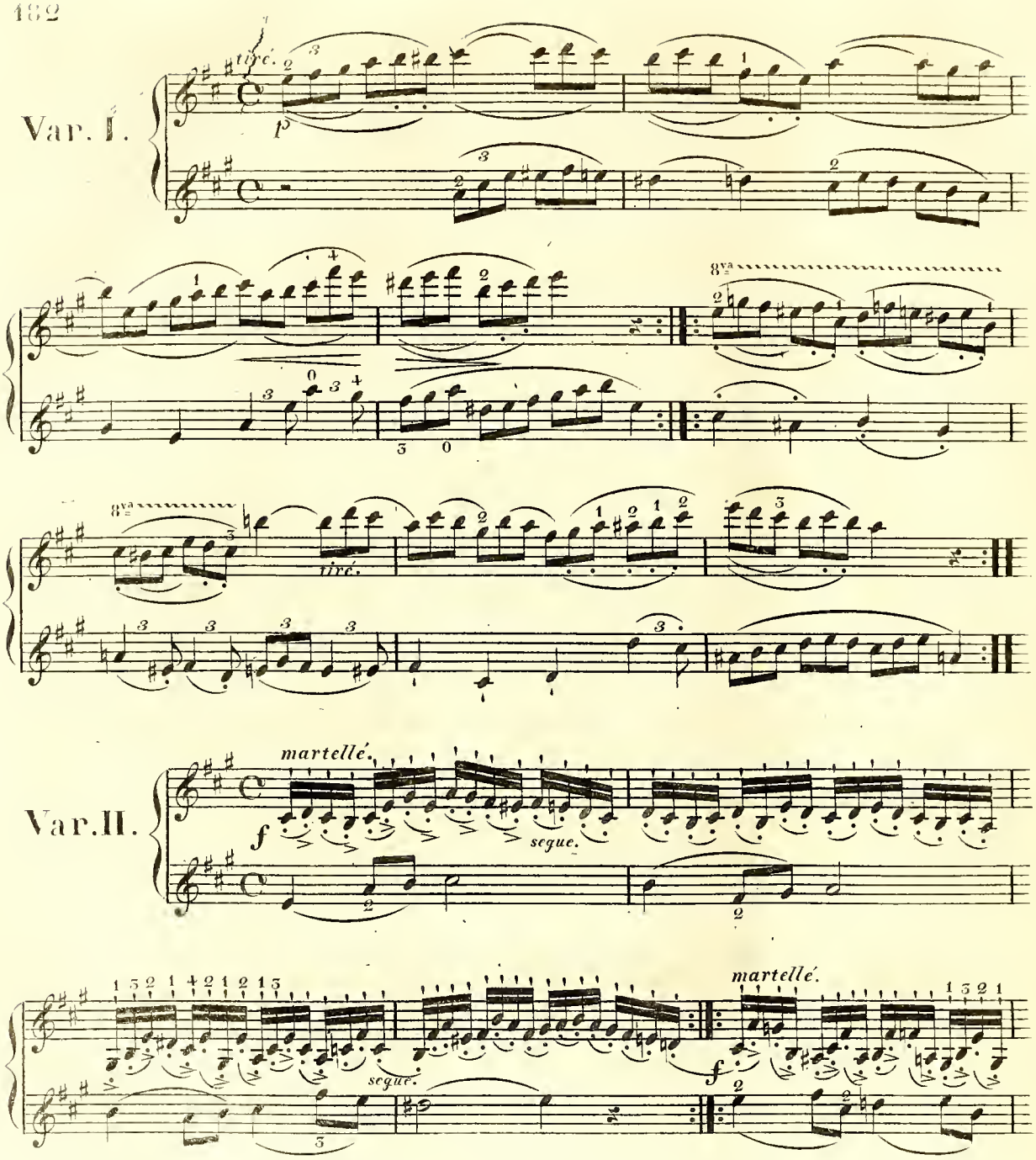
Thema con Variazioni.

No 66.
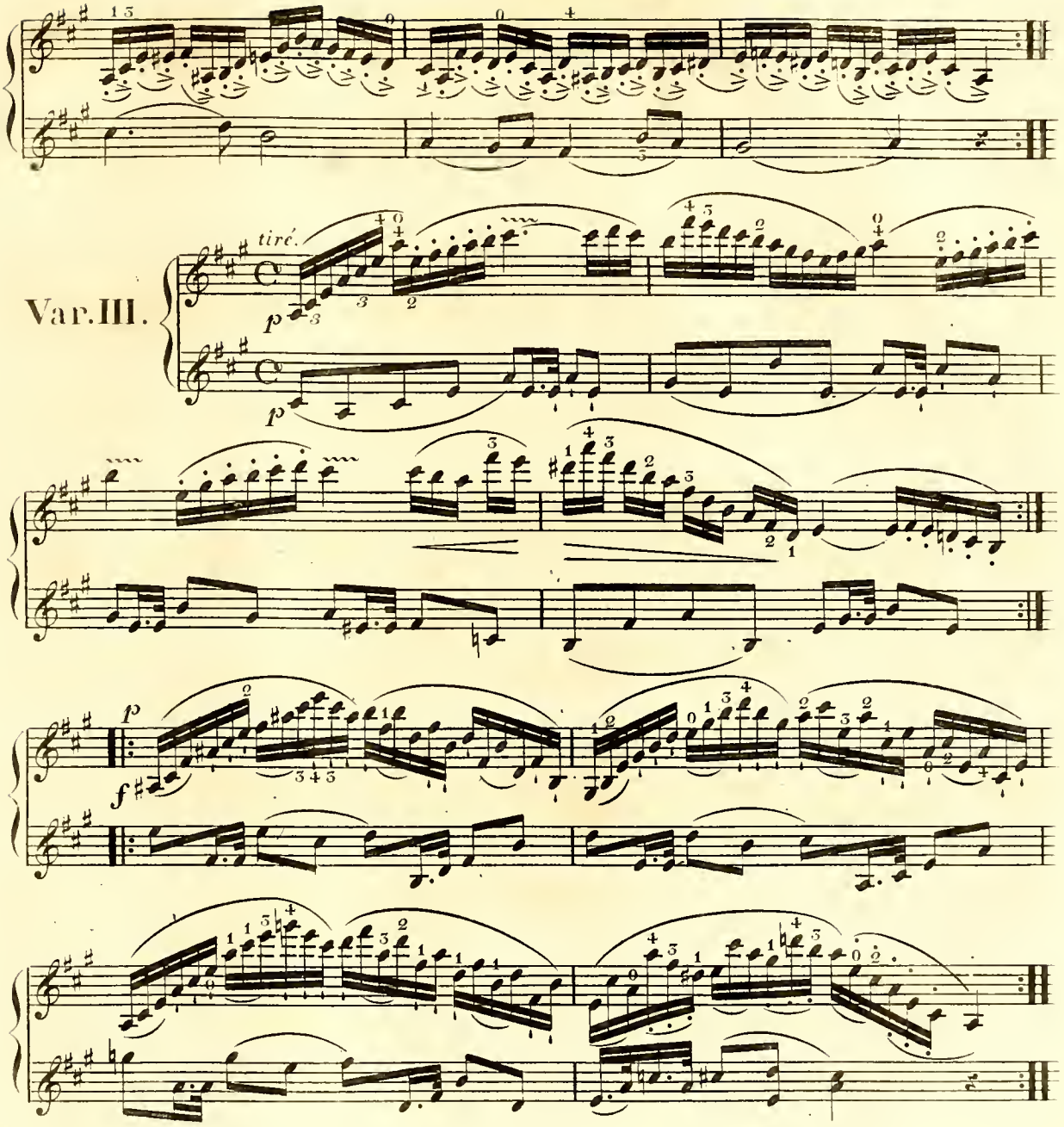


Im ersten Takt des Themas wird der Bogen dicht am Frosch angesetzt und zu den zwei ersten Noten bis zur Mitte herabgezogen; dann erhält die dritte Note einen kurzen, aber weichen Hinaufstrich und nun wird zu der letzten Note die zweite Hälfte des Herabstriches verbraucht. Eben so verfährt man beym Hinaufstrich des zweiten Taktes und in allen andern, eben so bezeichneten Takten. Das Thema soll *dolce*, sanft, einschmeichelnd vorgetragen werden.

*) Das ist eine einfache Melodie mit Veränderungen, in welchen diese bey jeder Wiederholung immer reicher verziert und ausgeschmückt ist, doch so, dass die Ähnlichkeit mit der Hauptmelodie nicht ganz verloren geht.
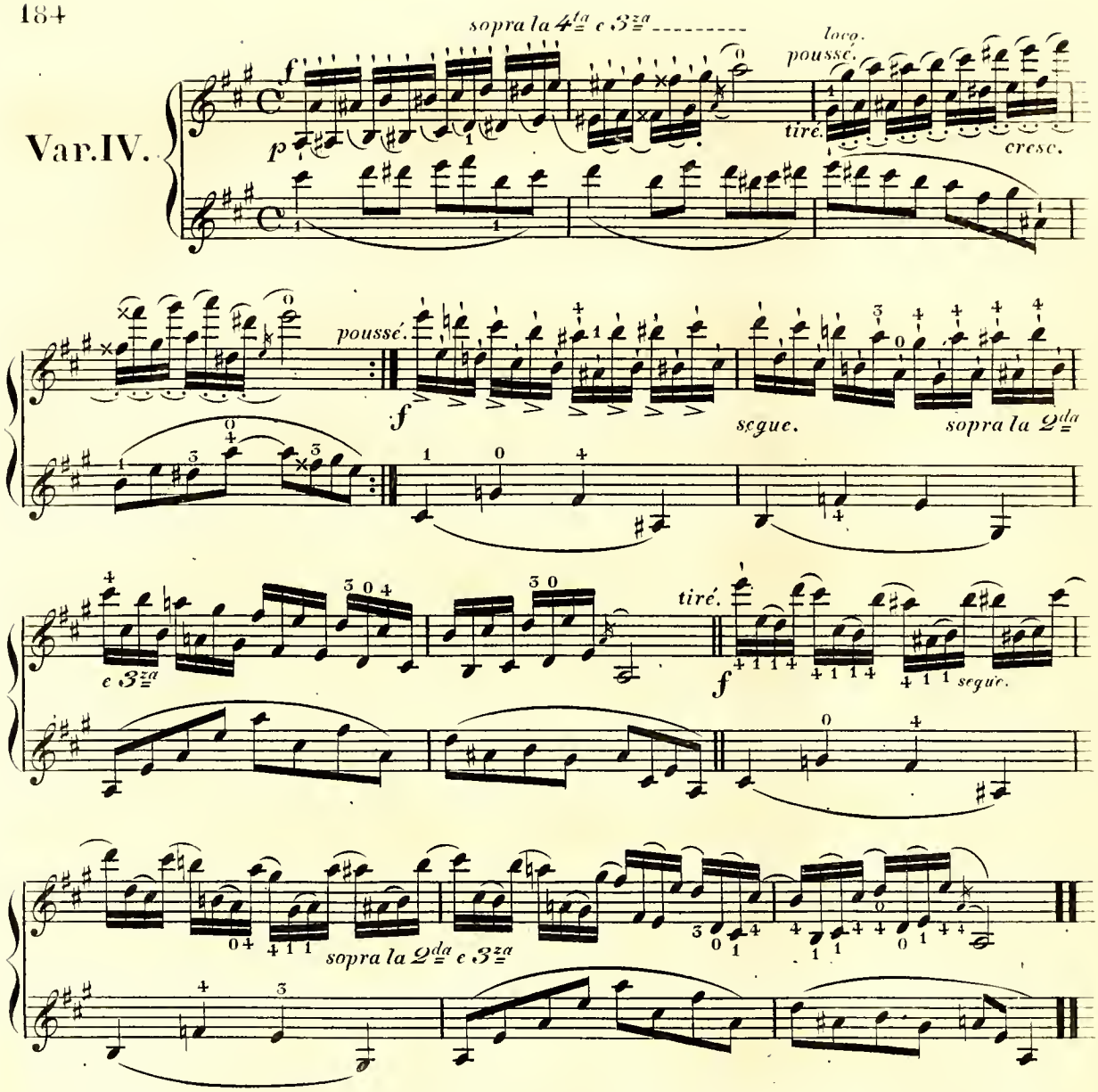


In der ersten Variazion wird immer ganzer Bogen genommen mit Ausnahme des vorletzten Taktes, wo die drei zusammengebundenen Noten mit Drittheil-strichen zu machen sind. Bey der zweiten Strichart sind die gebundenen und abgestossenen Noten gut zu sondern.

Über die drei Stricharten der 2ten Variazion ist das nachzulesen, was darüber bey N° 4.5 und
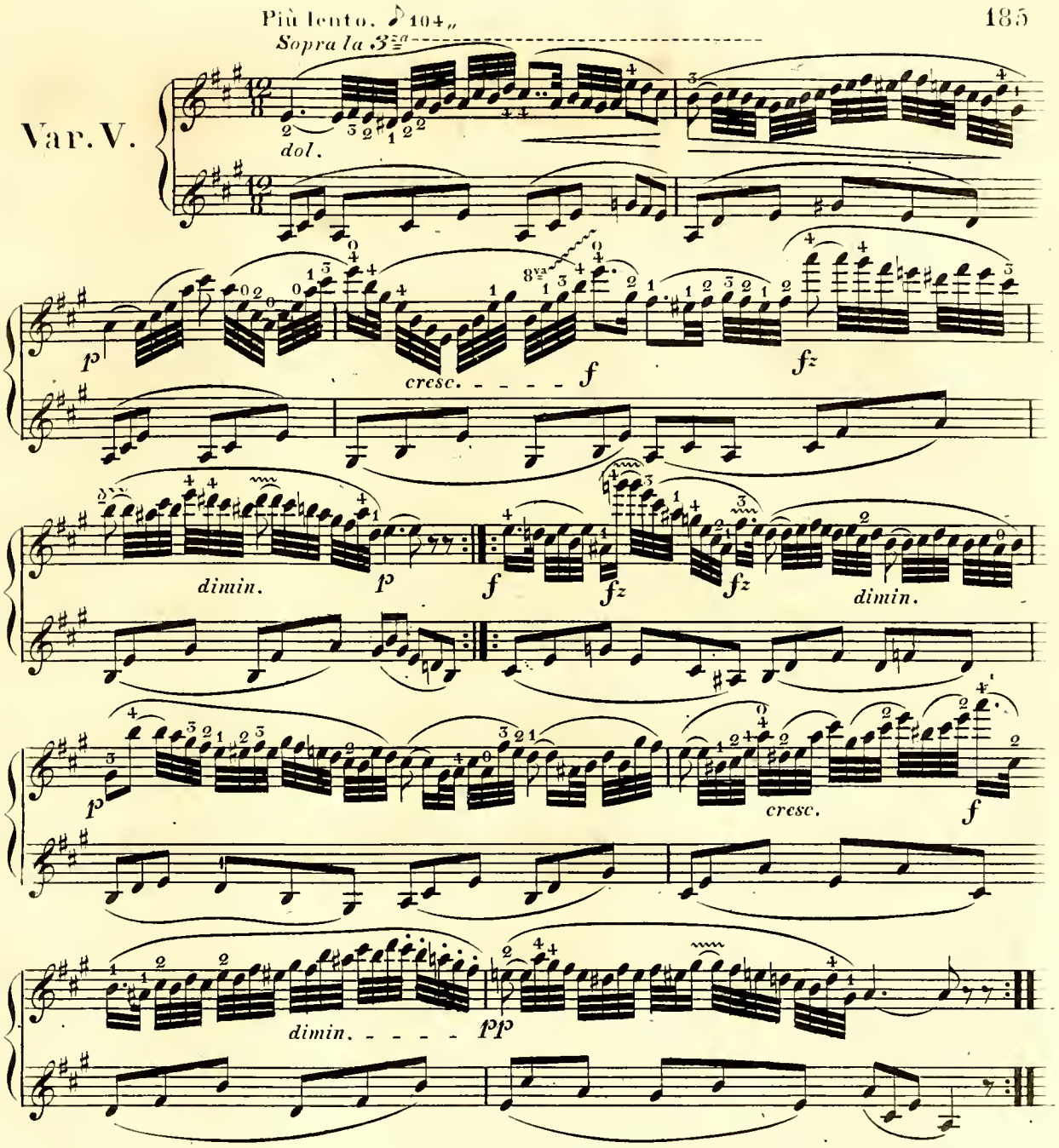


6 der 54^sten Übung gesagt worden ist.
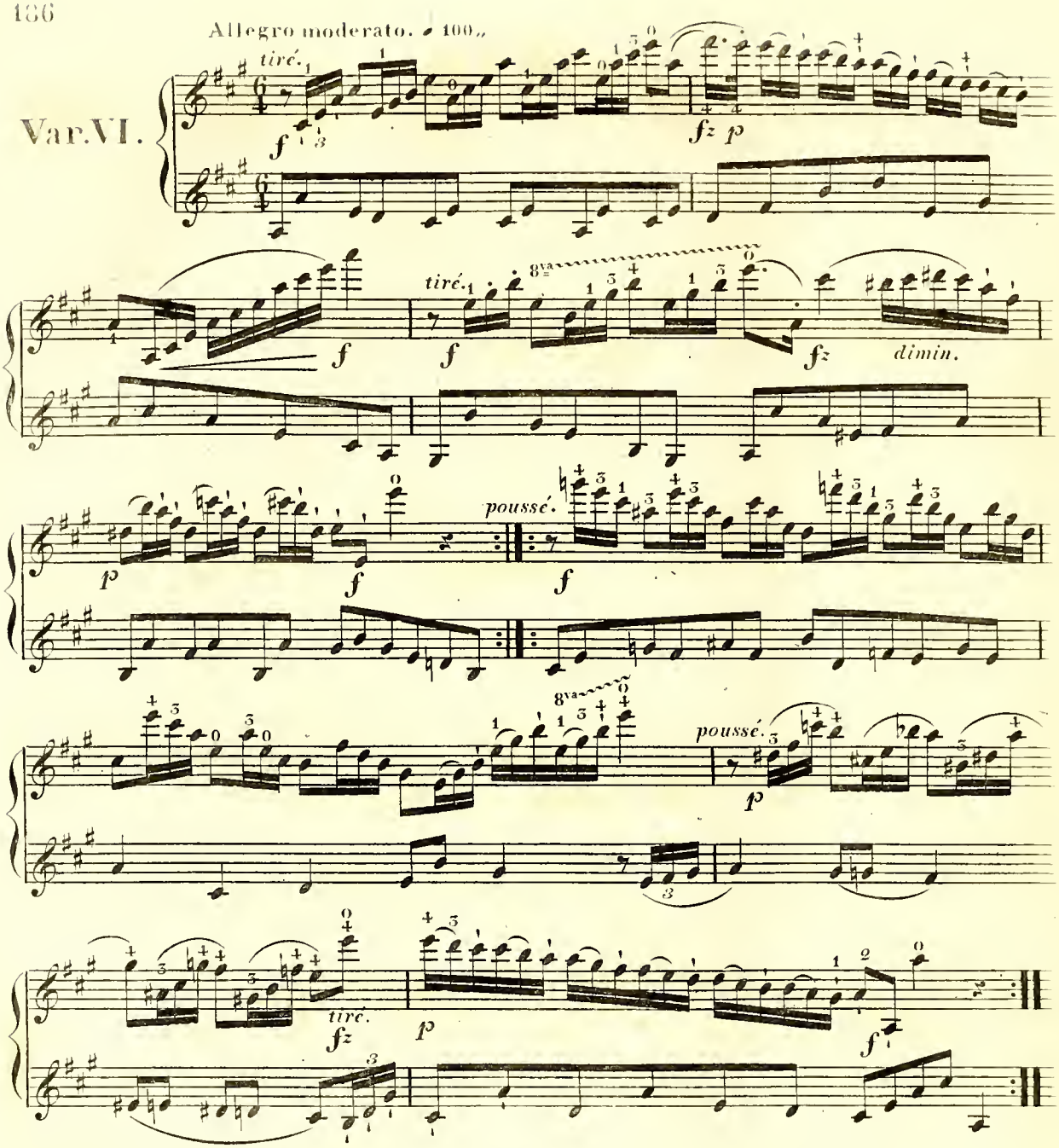
Die dritte Variazion muss mit Leichtigkeit und Eleganz vorgetragen werden. Zum Staccato werde, wie immer, so wenig Bogen wie möglich verbraucht.
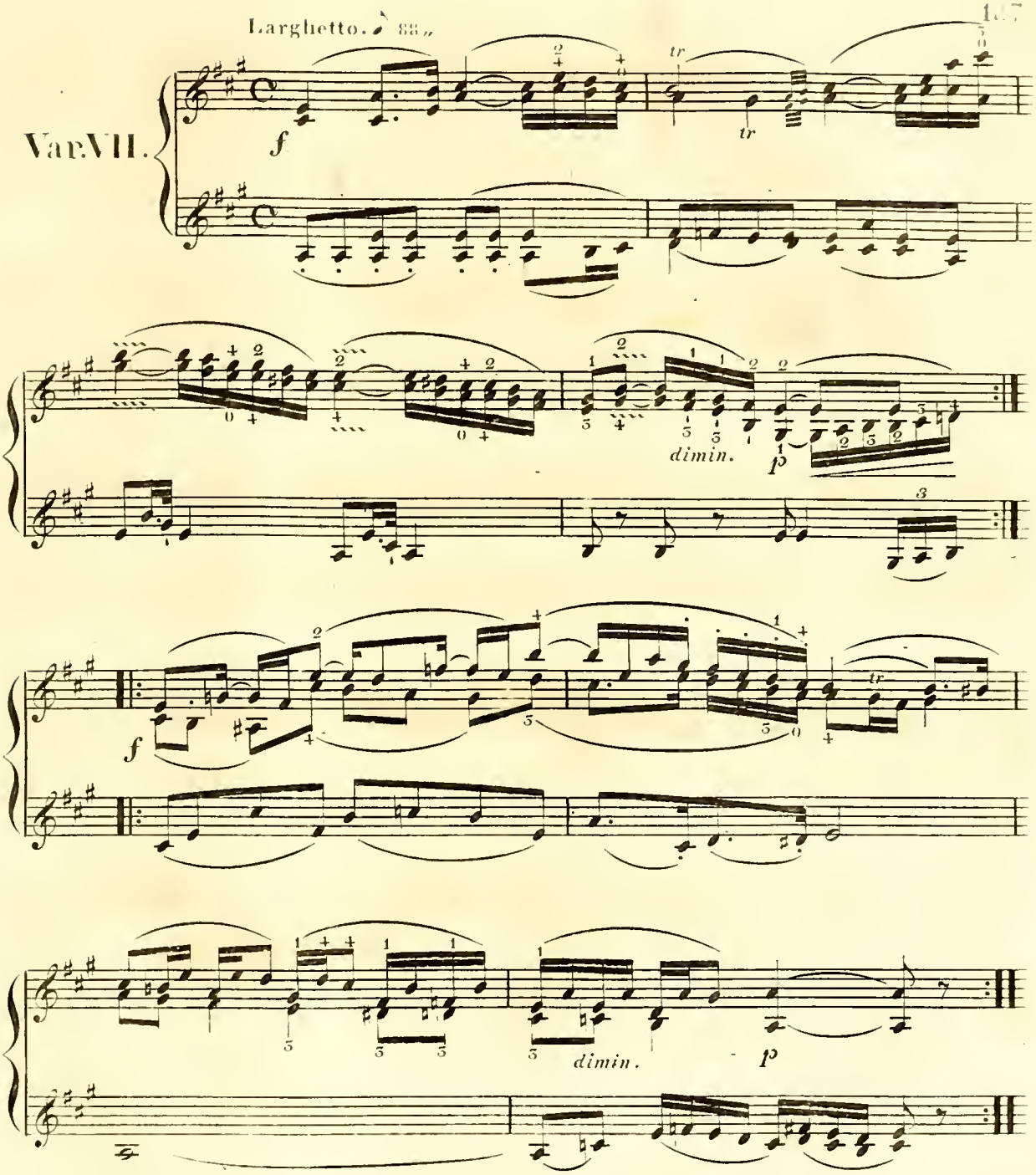


Die beyden ersten Takte der 4ten Variazion werden scharf abgestossen. (*martellé.*) Die zusammengebundenen Noten der folgenden Takte müssen, wie dies schon früher bey Octavgängen gelehrt worden ist, recht gleichförmig in der Eintheilung, mit dem gehörigen Verweilen auf der ersten Note, vorgetragen werden. Die Strichart der ersten Takte bey der Wiederholung des Theils macht sich im *p.* besser wie im *f*, weil es nicht zu vermeiden ist, dass das Fortrücken der Hand gehört werde. Wohl lässt sich dies aber bey der folgenden (Viotti'schen) Strichart vermeiden, weshalb sie auch für alle Grade der Stärke passt. Die erste Strichart ist mit recht leichter Handbewegung zu machen. — Der zweite Theil wird zum ersten mal mit der Strichart gespielt, die in der 54sten Übung unter №8 gelehrt worden ist; bey der Wiederholung, die, der veränderten Noten wegen, ausgeschrieben werden musste, ist die bezeichnete Applicatur genau zu befolgen.
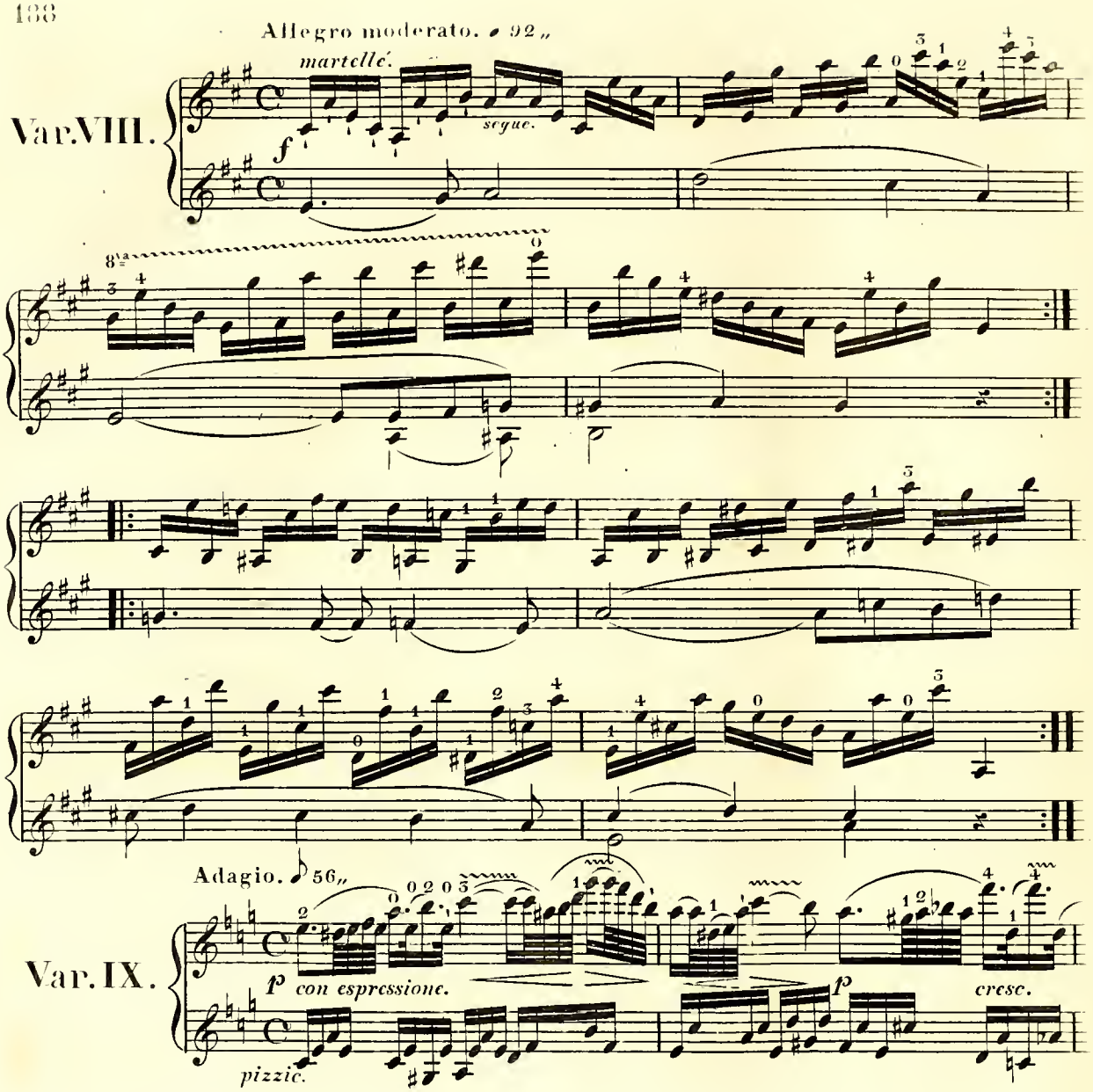


Die 5te Variazion soll *più lento*, d.h. langsamer vorgetragen werden. Die ersten sechs Noten werden am bequemsten in der halben Applicatur gespielt. Bey den Sprüngen im dritten Takt erinnere sich der Schüler dessen, was früher über das Fortgleiten von einem Ton zum andern gesagt worden ist. Beym Herabgleiten vom hohen flageolet' *e* zum *cis* muss der kleine Finger die Saite fest auf das Griffbret drücken. Das dieses Fortgleiten, von einem Ton zum andern, nie in ein Heulen ausarten dürfe, ist schon erinnert worden.



Die 6te Variazion, *Allegro moderato*, mässig geschwind, muss keck und kräftig vorgetragen werden. Die Triolen im ersten Takt sollten, weil sie leichtes Takttheil sind, der Regel nach, im Aufstrich begonnen werden; sie sind hier aber mit dem Herabstrich bezeichnet, weil sich mit diesem die Figur aufsteigend, deutlicher und zugleich kräftiger machen lässt. Das entgegenge = setzte findet aber statt, wenn die Figur, wie zu Anfang des 2ten Theils, absteigend ist, weshalb auch nun mit dem Aufstriche angefangen wird.
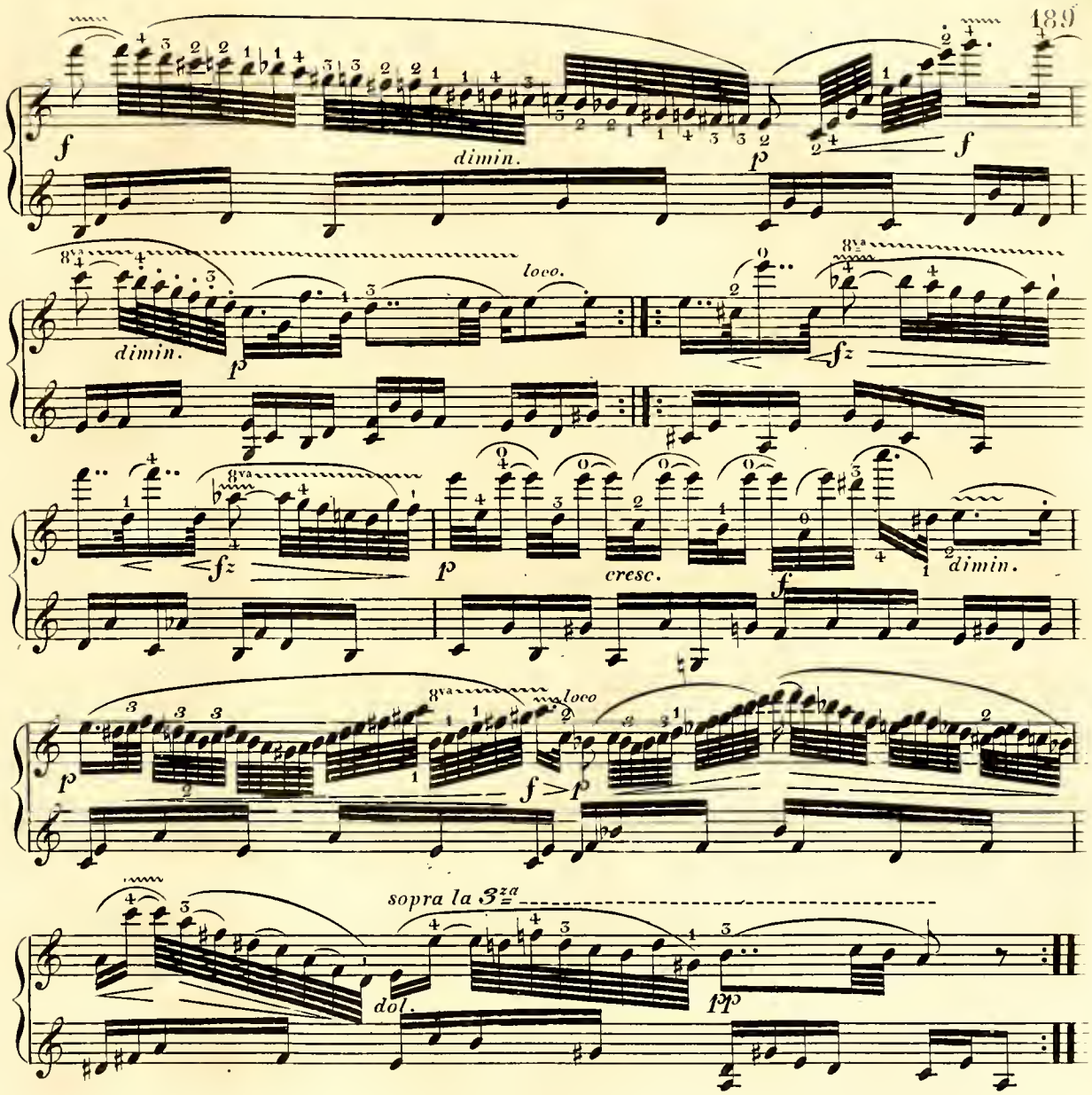


In der 7ten Variazion, im 2ten Takt wird dem Schüler noch ein Doppeltriller vorgeführt, bey dem die zweite Stimme später zu trillern beginnt wie die erste. Ausser dem, was früher über den Doppeltriller gesagt worden, ist noch zu erinnern, dass die Triller bey der Stimmen mit der Hauptnote beginnen und dass der der Oberstimme, durch den Eintritt des zweiten, in seinem gleichmässigen Schlage nicht unterbrochen werden darf.



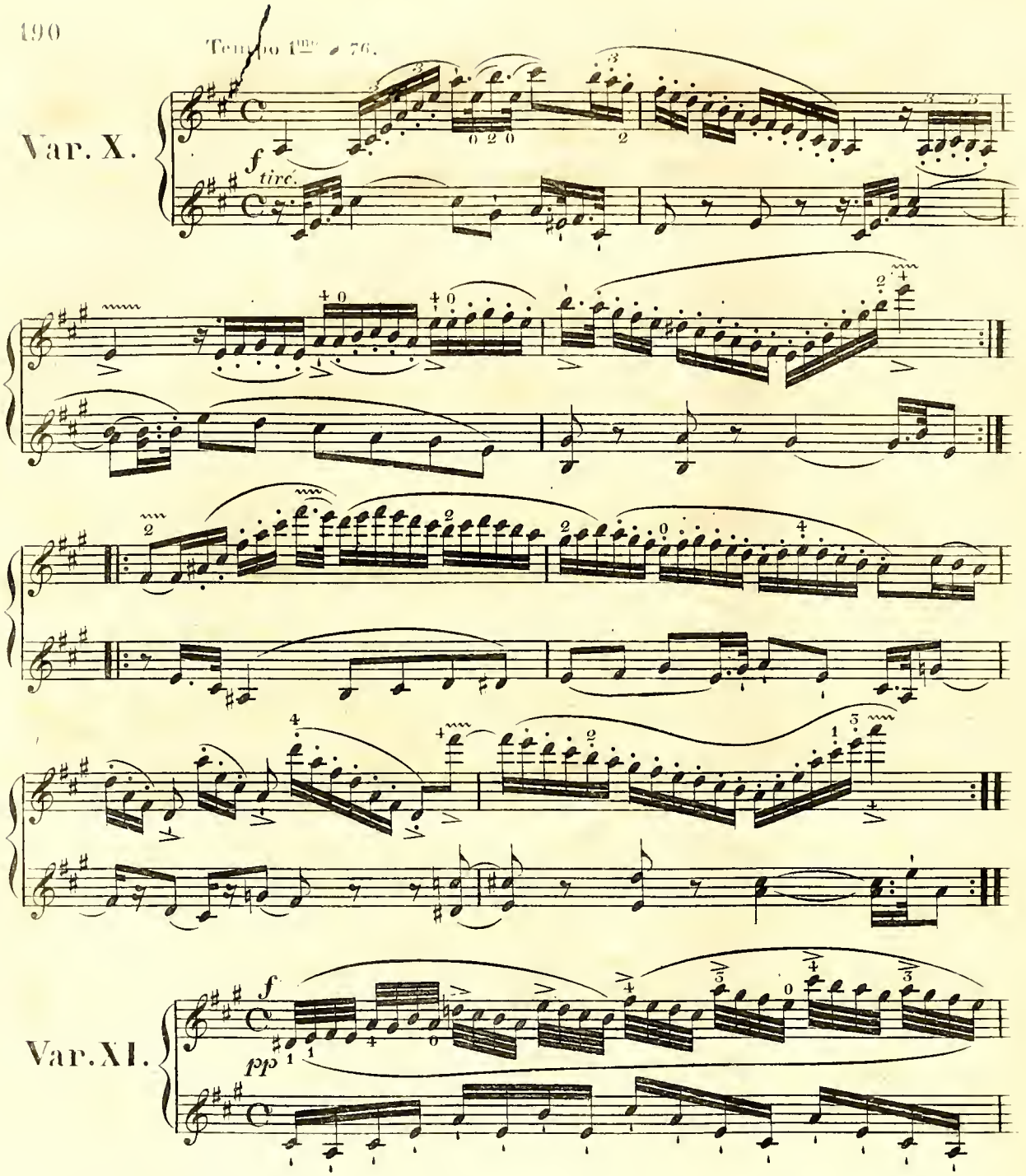
Die 8te Variazion besteht grösstentheils aus Decimengängen, bey denen eine Saite unberührt mit dem Bogen übersprungen werden muss. Dies reinlich zu machen ist sehr schwer und bedarf ausdauernder Übung, die im langsamsten Tempo beginnen muss. Der Bogen darf sich nicht springend über die Saiten erheben, sondern muss sich von der tiefern zu der höhern über die dazwischenliegende Saite (ohne diese in Schwingung zu setzen) herabsenken und zwar während des Stillstandes desselben, welcher, wie dies früher gelehrt worden ist, bey dem *martellé* nach jeder Note stattfinden soll. Da, wo dieses Überspringen der zwischenliegenden Saite aufhört und eine ruhigere Bewegung des Bogens beginnt, hat man sich vordem Eilen besonders in Acht zu nehmen.

Die 9te Variazion soll *con espressione*, mit Ausdruck vorgetragen werden. Diese Vorschrift könn-
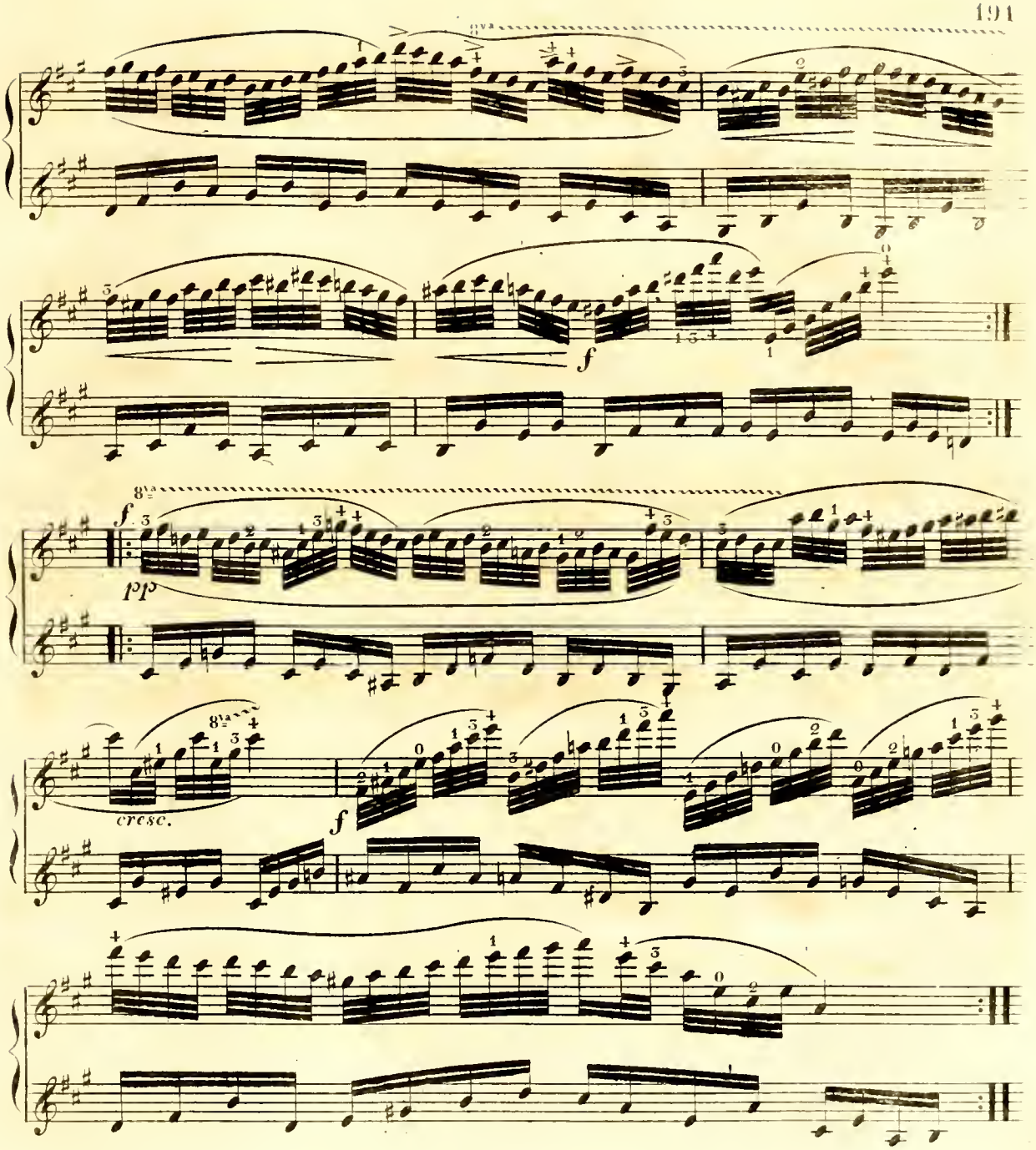


te überflüssig scheinen, da man eine Solostimme nie ohne den, ihr gebührenden Ausdruck vortragen darf; allein es ist hier ein erhöhter, seelenvollerer Ausdruck gemeint.

Dieses *Adagio* verlangt zu richtigem und gefühlvollem Vortrag die feinsten Nuançen der Bogenführung. Der Schüler lese nach, was darüber im 11ten Abschnitt, bey der 51sten Übung gesagt worden ist. Vor allem verwende er die grösste Aufmerksamkeit auf den Wechsel des Bogens, da eine einzige Verwechslung des Auf- und Ab-strichs alles verderben würde. — Ferner sind die Nuançen von *p.* und *f.* streng zu beobachten und nach ihnen die Länge des Bogens, so wie die Geschwindigkeit, mit der er gezogen werden muss, abzumessen. Auch muss im strengsten Takt gespielt werden, wie jedesmal, wenn die Begleitung, wie hier, in gleichförmigen Noten oder Figuren besteht.



Die 10te Variazion ist *Tempo 1mo* (*primo*) überschrieben; sie soll also im ersten Zeitmaass, nämlich *Andante* gespielt werden.
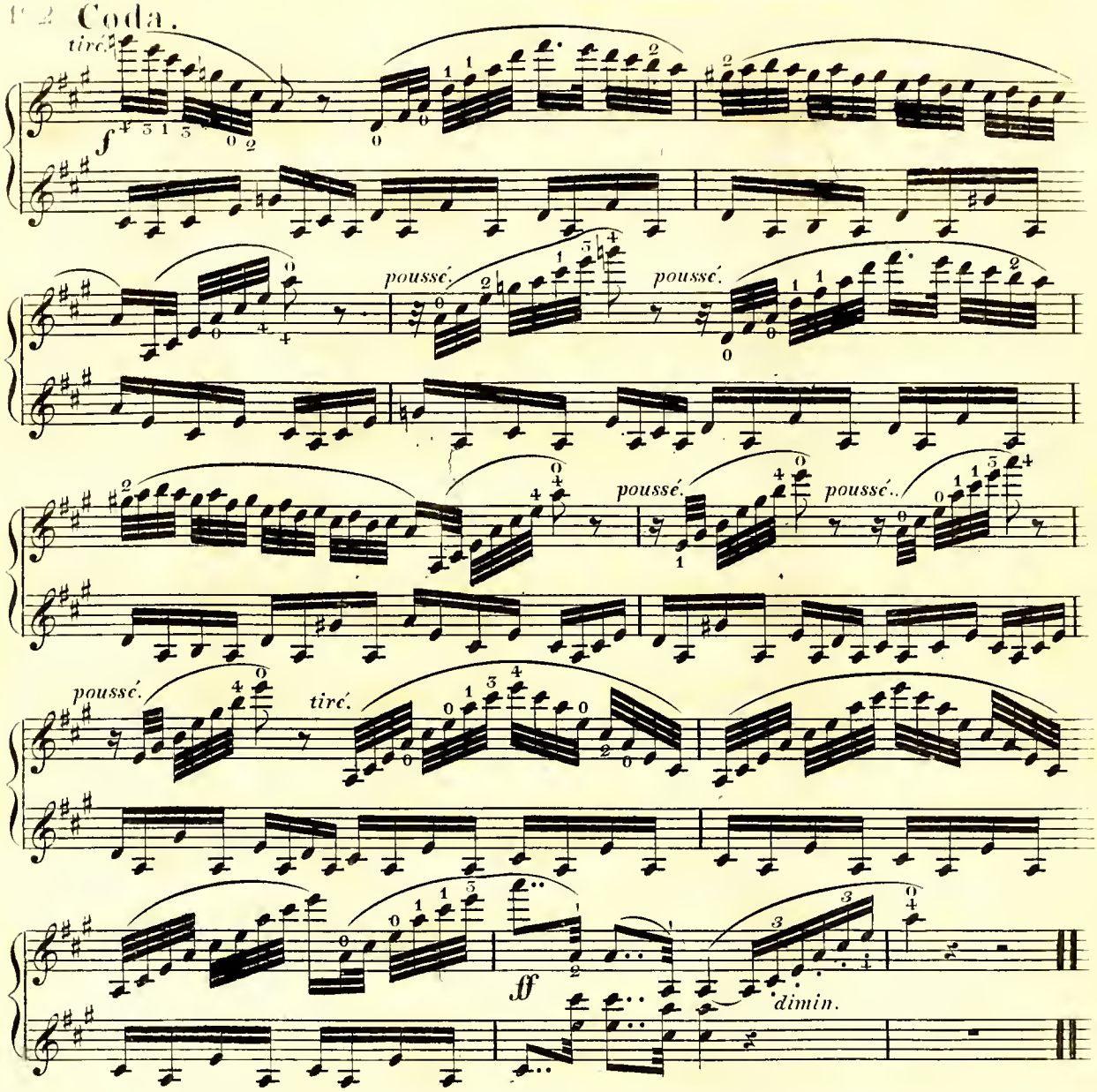
Die 11te und letzte Variazion biethet für den Bogenstrich weniger Schwierigkeit dar, als für die linke Hand. Bey dem häufigen Wechsel der Applicaturen ist es nämlich sehr schwer, alle Noten recht [illegible]förmig vorzutragen. Des Schülers Bestreben muss daher hierauf besonders gerichtet seyn



und der Lehrer durch Begleitung im strengsten Takt ihn dazu anhalten.

Es werden immer ganze Bogenstriche genommen, es mögen acht, sechzehn oder zweiunddreissig Noten in einem Strich zu machen seyn. Dabey ist, wie schon oft erinnert, auf recht gleichförmige Eintheilung des Bogens zu achten.

12 **Coda.**



Coda, (Anhang) wird der freie Schluss eines Musikstückes genannt; bey Variazionen, wie hier, also ein solcher, der nicht mehr über das Thema gebaut ist. Gewöhnlich wird darin die Hauptfigur der letzten Variazion weiter ausgesponnen und so ein beruhigenderer Schluss herbeygeführt, als ihn das Ende der Variazion geben würde.

Ende der zweiten Abtheilung.

DRITTER

THEIL.

Dritte Abtheilung.

Vom Vortrage.

Erster Abschnitt.

Vom Vortrage überhaupt.

Vortrag heisst die Art und Weise, wie der Sänger oder Spieler das, was der Komponist ersann und niederschrieb, zu hören giebt. Beschränkt sich dies auf ein treues Wiedergeben dessen, was durch Noten, Zeichen und Kunstwörter vorgeschrieben ist, so nennt man es richtigen Vortrag; thut der Ausübende aber von dem Seinigen hinzu und vermag er das Vorgetragene geistig zu beleben, so dass vom Hörer die Intenzionen des Komponisten erkannt und mitempfunden werden können, so heisst dies schöner Vortrag, der dann Correktheit, Gefühl und Eleganz in sich vereinigt.

Dem schönen Vortrage muss der richtige natürlich vorausgehen. Auf diesen bezieht sich daher auch gröstentheils das, was in den vorigen Abschnitten gelehrt worden ist; doch enthalten sie auch schon alle die technischen Hülfsmittel, die zum schönen Vortrage erforderlich sind und es ist hier daher nur noch deren Anwendung auf diesen zu zeigen.

Hierauf muss sich aber auch die ganze Lehre vom schönen Vortrag beschränken, da das, was den richtigen zum schönen erhebt, nämlich die Fähigkeit, den Charakter des vorzutragenden Musikstückes zu erkennen und den darin herrschenden Ausdruck mitzuempfinden und wiederzugeben, ein angebornes Geschenk der Natur ist, das wohl erweckt und weiter ausgebildet, aber nicht gelehrt werden kann.

Zuvor finde hier aber noch einmal eine Aufzählung statt von dem, was zum richtigen Vortrag gehört, damit der Schüler ermessen kann, ob er ihn sich ganz zu eigen gemacht und so die Fähigkeit erworben hat, dem schönen nachzustreben.

Zum richtigen Vortrag gehört: 1.) reine Intonation, 2.) genaue Eintheilung der Taktglieder nach ihrer Zeitdauer, 3.) ein Festhalten des Zeitmaasses ohne Eilen und Zurückhalten, 4.) ein genaues Befolgen sowohl der vorgeschriebenen Nuancen von Stärke und Schwäche wie auch 5.) der Stricharten, Bindungen, Doppelschläge, Triller u.s.w.

Zum schönen Vortrag sind ausser den vorstehenden noch folgende technische Hülfsmittel erforderlich: 1.) die feinern Schattirungen der Bogenführung, sowohl im Bezug auf den Charakter des Tons vom starken, selbst rauhen bis zum sanft flötenden, wie auch besonders auf Accentuirung und Sonderung der musikalischen Phrasen, 2.) die künstlichen Applicaturen, die nicht der Bequemlichkeit oder leichtern Spielbarkeit, sondern des Ausdrucks und des Tons wegen angewendet werden,

wozu auch das Fortgleiten von einem Ton zum andern, so wie der Fingerwechsel auf demselben gehört, 3.) die Bebung in ihren vier Abstufungen und 4.) das Forteilen im Zeitmaass bey feurigen und heftig-leidenschaftlichen Stellen, so wie das Zurückhalten bey solchen, die einen zärtlichen oder wehmüthig-traurigen Charakter haben.

Alle diese Ausdrucksmittel werden aber erst dann zum schönen Vortrage führen, wenn der gute Geschmack über deren Anwendung wacht und die Seele des Spielers den Bogen führt und die Finger belebt. Ist daher die Ausbildung des Schülers so weit fortgeschritten, dass er die Mechanick des Spiels einigermassen beherrscht, so ist es Zeit, dass nun auch sein Geschmack gebildet und sein Gefühl erweckt werde. Dies geschieht am sichersten, wenn ihm recht oft Gelegenheit verschafft wird, gute Musik und ausgezeichnete Sänger und Virtuosen zu hören und er dabey vom Lehrer, sowohl auf die Schönheiten der Komposition, als auch auf die Ausdrucksmittel, deren sich der Sänger und Virtuose bedienet, um auf das Gefühl der Zuhörer zu wirken, aufmerksam gemacht wird.

Zweiter Abschnitt.

Vom Vortrage des Concerts.

Da das Concert in einem grossen Raum, vor vielen Zuhörern und mit Begleitung eines zahlreichen Orchesters vorgetragen wird, so ist 1.) vor allem ein grosser kräftiger Ton dazu erforderlich. Dieser schliesst jedoch keineswegs die zarteren Nuancen des Spieles aus, da die Violine die Eigenthümlichkeit besitzt, dass auch ihre leisesten Töne in bedeutender Entfernung gehört werden können. Der Spieler kann daher auch beym Concertspiel den ganzen Reichthum der Abstufungen von Stärke und Schwäche, deren die Violine fähig ist, entwickeln.

Da der nächste Zweck des Concertspiels ist: die Virtuosität des Spielers zu zeigen, so ist dabey 2.) eine vollständige Besiegung aller technischen Schwierigkeiten unerlässlich. Der Schüler wage sich daher nicht eher an den öffentlichen Vortrag eines Concerts oder andern Solomusikstückes, als bis er es so sicher eingeübt hat, dass das Gelingen nicht mehr durch äussere Einwirkungen, wie z. B. grosse Hitze im Saal, oder anfängliche Befangenheit vor dem Publiko, oder ein unnachgiebiges Accompagnement gestört werden kann.

Die Schwierigkeiten müssen aber nicht blos besiegt werden, es muss dies auch 3.) scheinbar ohne alle Anstrengung und mit Eleganz geschehen. Erst dann wird der Zuhörer einen ungestörten Kunstgenuss haben können.

Zur höchsten Ausbildung des Mechanischen beym Concertspiel geselle sich dann auch 4.) ein gefühlvoller Vortrag, da ohne diesen das brillanteste Spiel nur kalte Bewunderung, nie eine innigere Theilnahme finden wird.

Um diese zu erregen, bedarf es 5.) einer gefühlvollen und geistreichen Komposition. Der Schüler sehe daher bey der Auswahl eines, zum öffentlichen Vortrage bestimmten Concertstückes nicht blos darauf, dass es ihm Gelegenheit gebe, seine Virtuosität zu zeigen, sondern auch darauf

dass die Komposition an sich Werth habe und einen gebildeten Zuhörer, auch abgesehen von de. Virtuosenkünsten, befriedigen könne. *)

Da die Anwendung der, im vorigen Abschnitt aufgezählten Ausdrucksmittel auf den schönen Vortrag, sich nicht durch Regeln und Vorschriften, sondern nur durch Beyspiele lehren lässt, so ist, um diese dem Schüler zu geben, im Folgenden die Vortragsweise von zwei bekannten Violinconcerten so genau, als es durch Noten, Zeichen und Kunstwörter geschehen kann, aufgeschrieben und wo dies nicht ausreichte, noch durch Worterklärung ergänzt worden.

Durch die genaueste Befolgung aller dieser Zeichen und Vorschriften wird der Schüler, liegt die Fähigkeit zum schönen Vortrag überhaupt in ihm, auch sicher zu dem dieser beyden Concerte gelangen.

Für den Lehrer ist eine Begleitungsstimme hinzugefügt.

Bevor der Schüler beginnt, merke er sich folgendes: 1.) Jede Periode, die im vollen Takt oder mit dem schweren Takttheil beginnt, wird der Regel gemäss mit dem Herabstrich angefangen; solche Perioden hingegen, die im Auftakt oder mit dem leichten Takttheil beginnen, müssen mit dem Aufstrich angefangen werden. Soll von dieser allgemeinen Regel eine Ausnahme statt finden, so ist es jedesmal durch das Wörtchen *tiré* oder *poussé* angezeigt. Im Übrigen wird der Bogen, nach den vorgezeichneten Stricharten, regelmässig hin und hergezogen. 2.) die Vorschläge sind sämmtlich kurze. Alle langen, welche sich im Original befinden, sind hier, ihrem Werthe gemäss, mit grossen Noten ausgeschrieben.

SIEBENTES CONCERT von RODE.

Erstes *Allegro*. Erstes *Solo*.
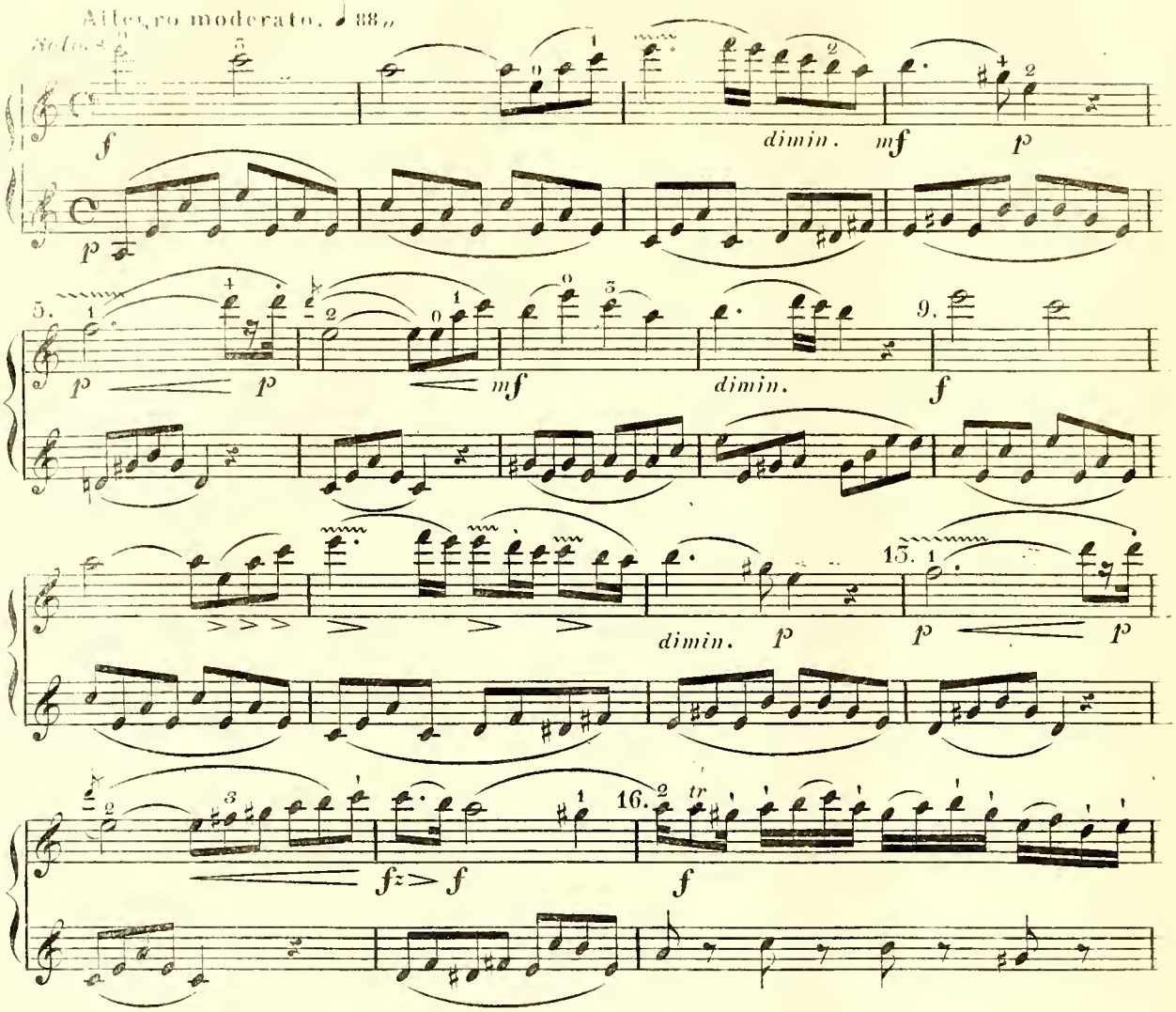
Das erste *Allegro* dieses Concerts hat einen ernsten, grandiosen, im Thema und dessen Wiederkehr etwas melancholischen Charakter. Es will mit grossem Ton, in vielen Stellen mit Leidenschaftlichkeit, doch im Ganzen mit ruhiger Würde vorgetragen seyn.
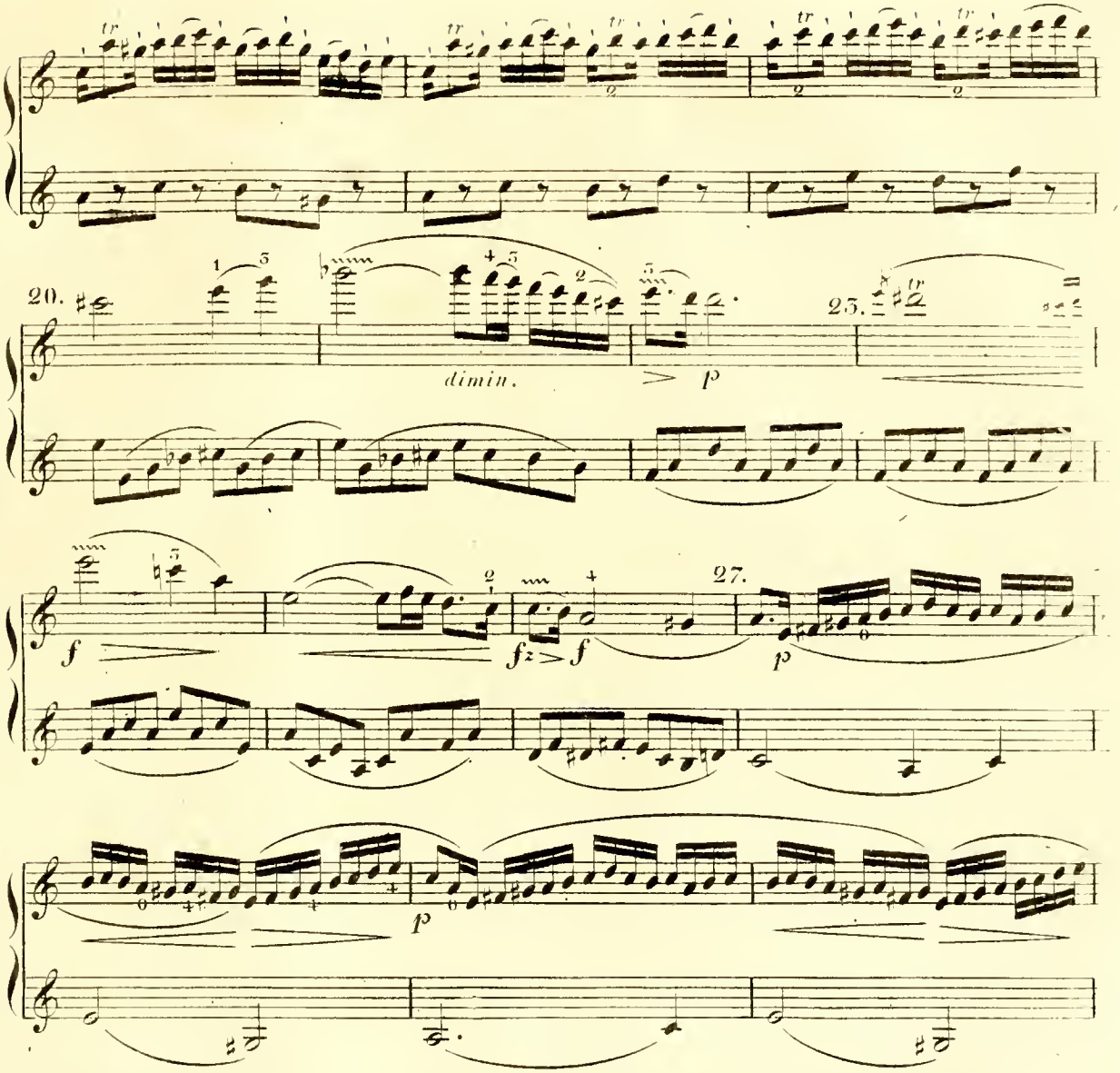
---

*) Die neueste Erfahrung, nach welcher das Concert-Publicum den Virtuosen-Productionen die frühere Gunst fast ganz entzogen und der Sinfonie zugewandt hat, findet allein ihre Erklärung in dem Umstande, dass die meisten Instrumental-Concerte, welche man zu hören bekommt, so höchst fade und nichts sagende Kompositionen sind, die freilich nicht mit den klassischen Sinfonien in die Schranken treten können. Der Virtuose gebe nur eine geistreiche Komposition, so wird sein Vortrag nicht nur dasselbe Intresse wie die Sinfonie erregen, sondern vor dieser, durch Darlegung seiner Virtuosität, sogar noch einen neuen Reitz gewinnen können. Unsere meisten Virtuosen fühlen aber gar nicht das Bedürfniss nach geistreichen Kompositionen und greifen daher nur immer nach solchen, womit sie zu glänzen hoffen; oder sie sind zu bequem, die Schwierigkeiten, die in ausgezeichneten Concertcompositionen vielleicht für sie enthalten sind, mit Ausdauer zu üben; oder sie können der Eitelkeit nicht wiederstehen, selbstkomponirte Concerte vorzutragen, die aus dem, was sie von Jugend auf geübt haben, dürftig zusammengesetzt sind und daher alles Schwunges und jeder Begeisterung entbehren, auch wenn sie vielleicht ein erfahrener Komponist geordnet und instrumentirt hat. Dass sich von solchen Kompositionen, auch wenn sie ein ausgezeichneter Virtuos vorträgt, das Publikum, das einmal die Schönheiten einer klassischen Sinfonie erkannt hat, mit Kälte abwenden muss, ist leicht begreiflich!

Siebentes Concert von Rode.
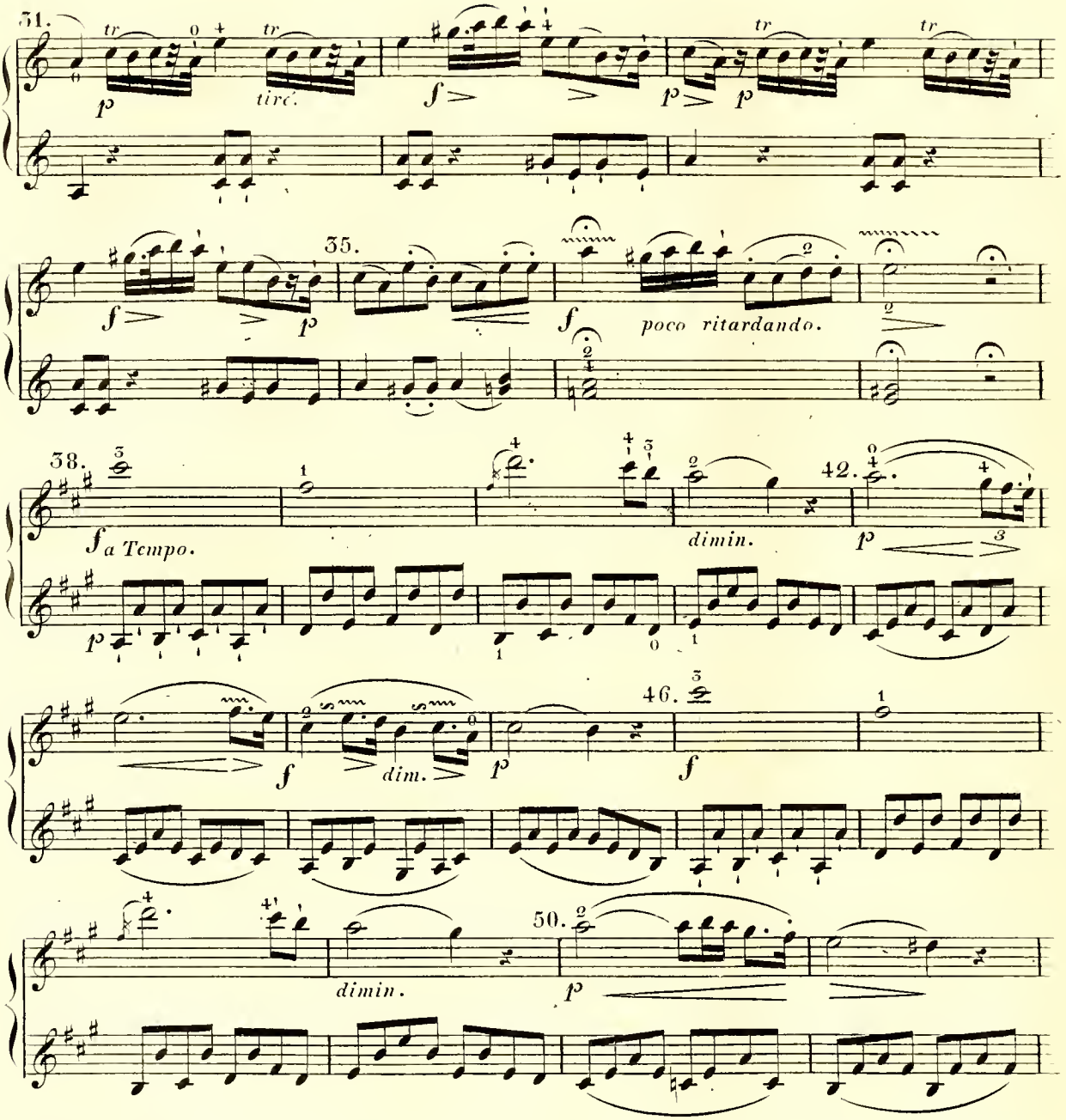
ERSTES SOLO.
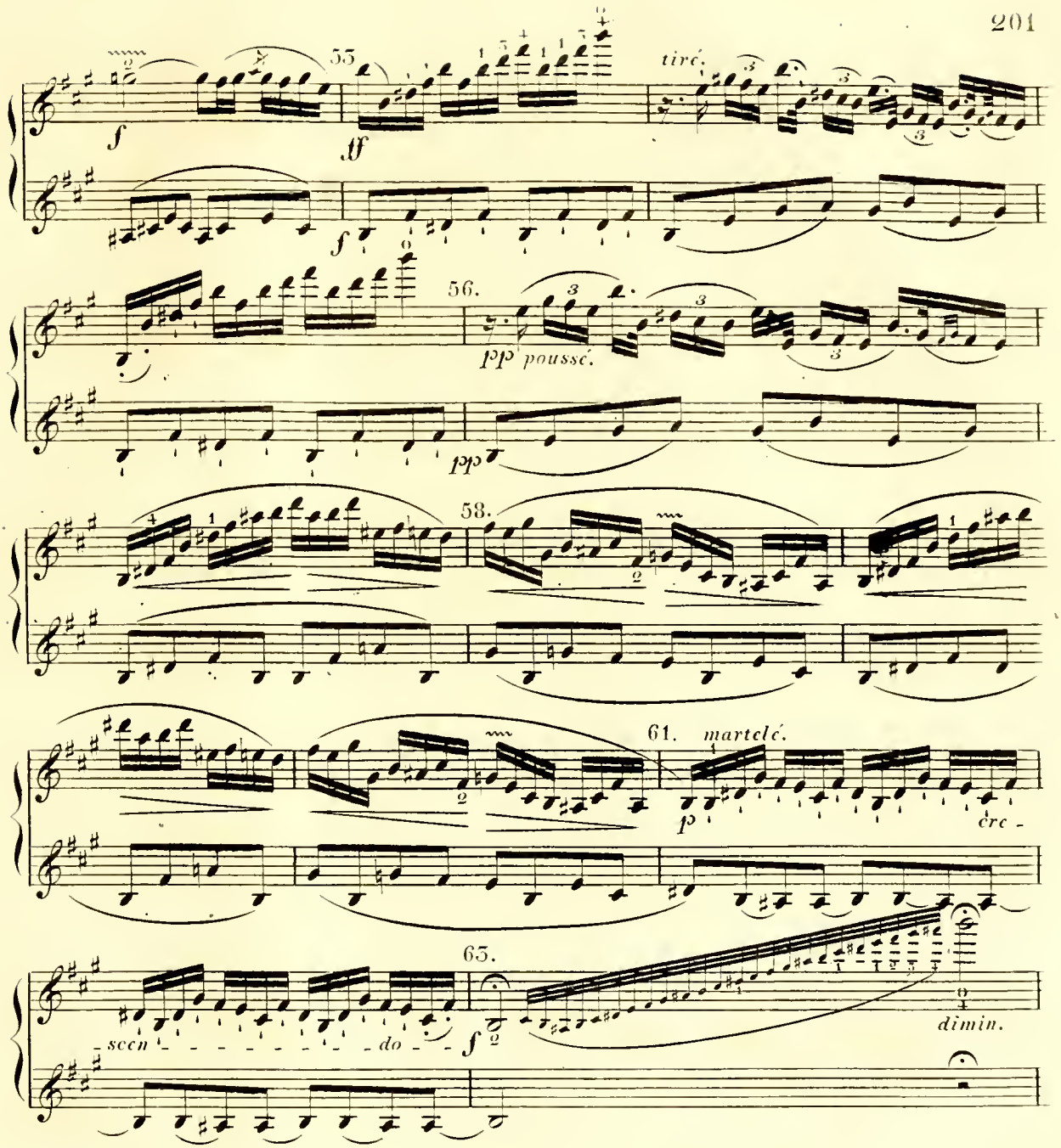


Die ersten 15 Takte werden, mit Ausnahme der Schlussnoten einer jeden Periode von vier Takten, mit möglichst langen Bogenstrichen gespielt. Bey den Tönen die *forte* bezeichnet sind, wird der Bogen mit gleich starkem Druck von einem Ende bis zum andern, dicht am Stege geführt und so schnell gewechselt, dass weder ein Nachlassen der Stärke, noch viel weniger eine Lücke zwischen den Tönen gehört wird. Da wo die Stärke nachlassen soll, wird der Bogen mehr vom Stege entfernt. Die Schlussnoten der drei ersten Perioden dürfen nur halben Bogen bekommen; es wird dieser daher während der Pause über die Saite erhoben, vollends hinaufgeführt und dicht am Frosch neu angesetzt. — Bey den 6 ersten Noten des 14^ten^ Taktes wird der Bogen bis zur Hälfte hinaufgeschoben, dann zur letzten Note ein ganz kurzer Herabstrich genommen und nun der Rest des Bogens für die beyden ersten Noten des folgenden Taktes verbraucht. — Die Passage in Sechzehnteln, die im 16^ten^ Takt beginnt, wird mit der obern Hälfte des Bogens gespielt. Die Striche werden so lang genommen, als es bey der
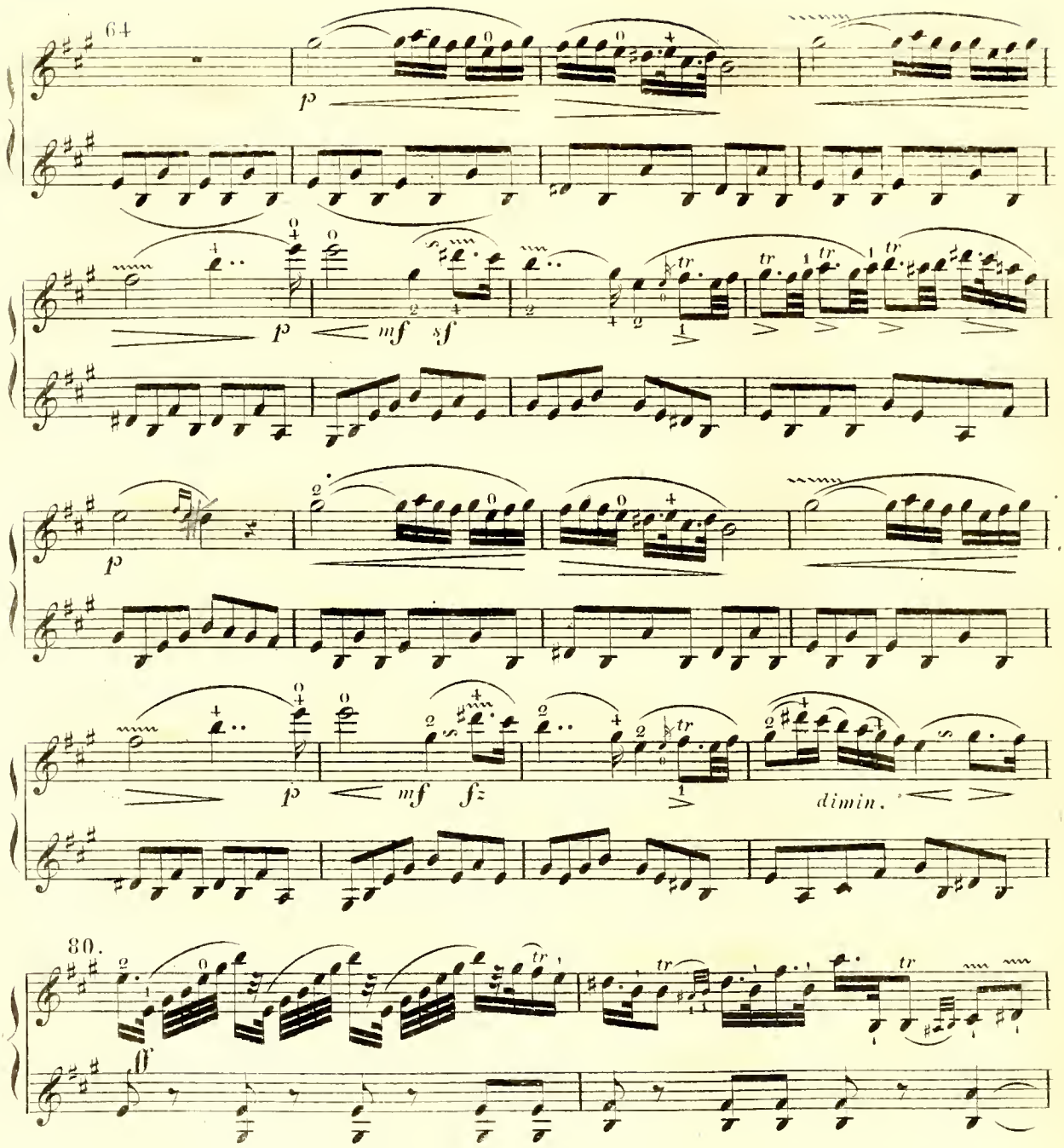


Unbeweglichkeit des Hinterarms möglich ist. Damit die Triller voll und brillant werden können, ist der vorhergehenden Note die Hälfte ihres Werthes genommen und der Trillernote zugelegt. Die letzten vier Noten des 19ten Taktes erhalten wieder ganzen Bogen. — Der Triller im 23sten Takt beginnt langsam und wird allmählig schneller. — Die Eintheilung des Bogens im 25sten Takt sey ganz so wie die im 14ten. — Die zweite Hälfte des 28sten und 30sten Taktes trage man so vor, dass den ersten Noten etwas längere Dauer, als ihr Werth verlangt, gegeben, und der Zeitverlust durch schnelleres Abspielen der folgenden wieder beygebracht wird. (Diese Vortragsweise nennt man *tempo rubato*.) Dieses Schnellerwerden muss aber allmählig geschehen und mit dem Abnehmen der Stärke harmoniren. Zu den ersten Noten ist viel Bogen zu verbrauchen, damit die letzten recht zart werden können. —
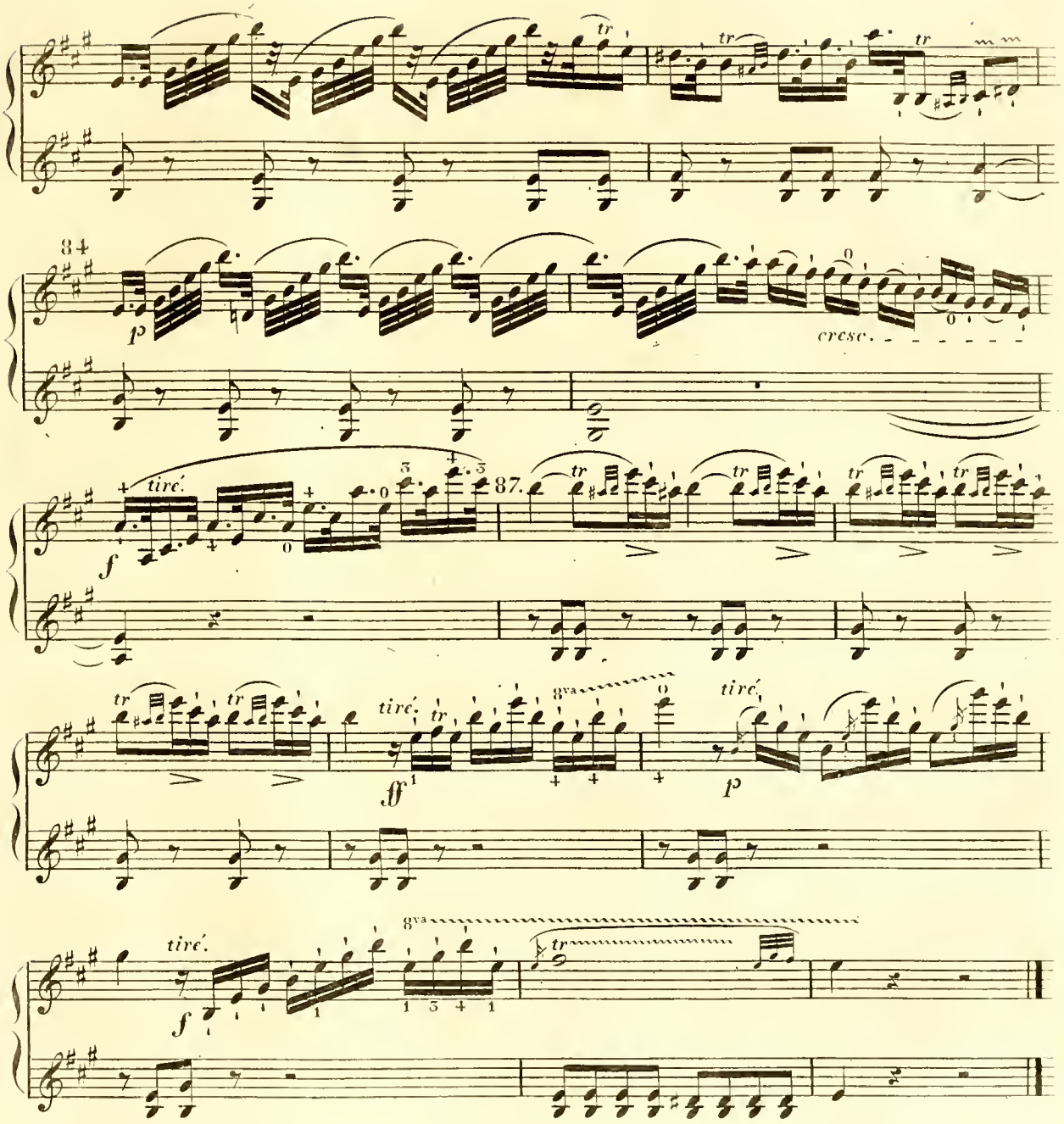


Die Triller im 31^sten^ Takt müssen voll seyn; doch darf auf der Trillernote nicht so lange verweilt werden, dass die folgenden beyden Noten übereilt werden müsten. — Das *gis* des 32^sten^ Taktes, mit dem > bezeichnet, hebe man möglichst stark heraus. — Der 36^ste^ Takt soll *poco ritardando* (ein wenig zurückhaltend) d. h. im Zeitmaass allmählig langsamer werdend vorgetragen werden. Das *a Tempo* im 38^sten^ Takte zeigt an, dass hier das frühere Zeitmaass wieder beginnt. — Den ganzen Taktnoten des 38^sten^, 39^sten^, 46^sten^ und 47^sten^ Taktes gebe man eine gleiche Stärke und binde sie gut und ohne Lücke aneinan-
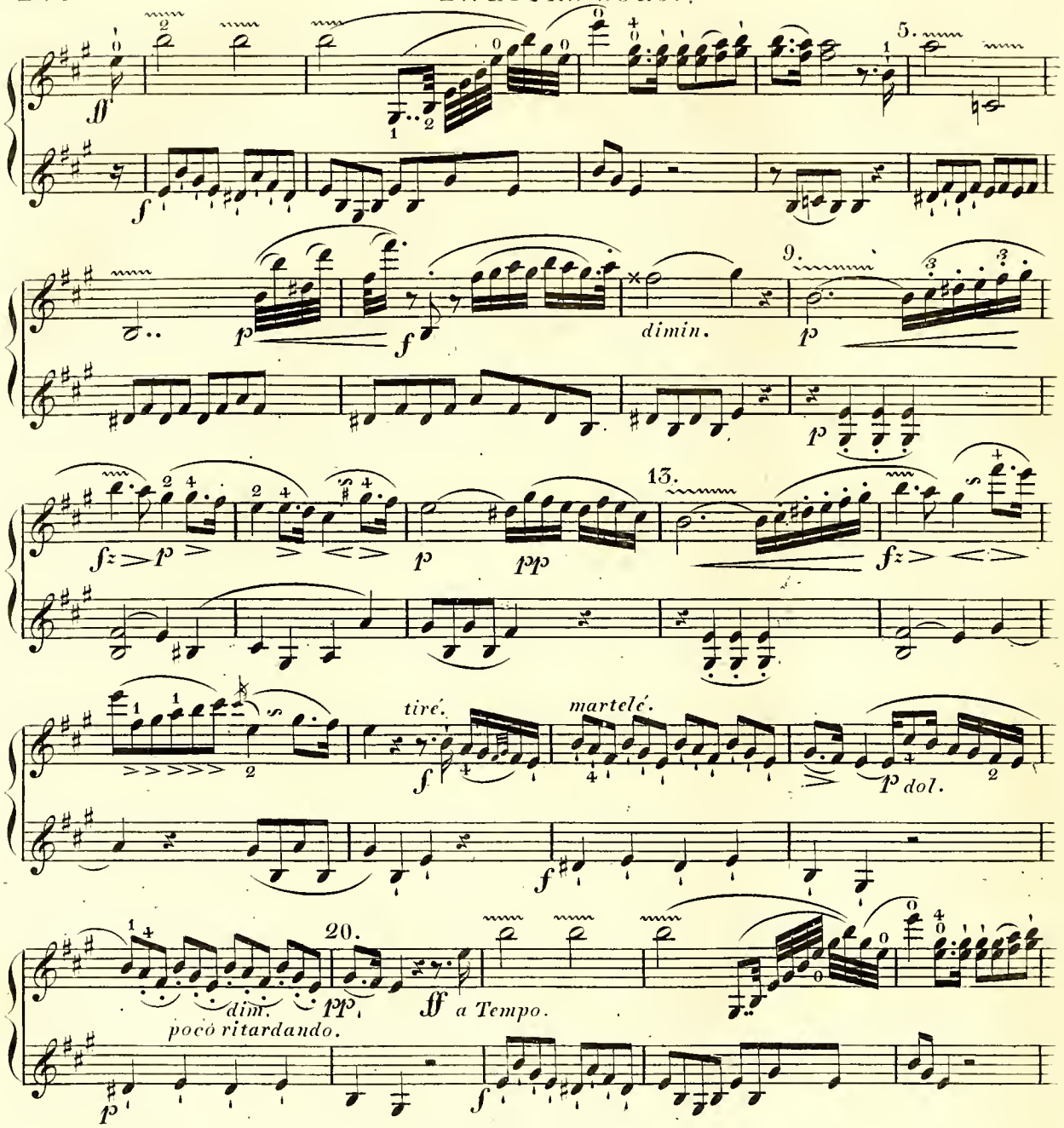


der. — Den 55^ten Takt und die beyden folgenden Takte spiele man so stark wie möglich, doch nur mit halben Bogen bey ruhigem Hinterarm. — Die abgestossenen Noten des 54^ten Taktes im Herabstrich nehme man recht scharf, damit das *pp.* des 56^ten Taktes um so mehr damit contrastire. — Im 58^ten und 60^ten Takte verweile man ein wenig auf der neunten Note, dem *g* und bringe den Zeitverlust durch vermehrte Geschwindigkeit der folgenden Noten wieder bey. — Die Sechzentel des 61^ten und 62^ten Taktes müssen sehr scharf und kurz abgestossen werden. Man erinnere sich, was über das *martelé* gesagt worden ist. Die Töne der Tonleiter von *h* im 63^ten Takt müssen in Stärke und Geschwindigkeit ganz gleichförmig seyn. —



Der Gesang vom 65^sten bis zum 80^sten Takt verlangt viel Ausdruck. Bey genauer Befolgung der vorgeschriebenen Zeichen wird ihn der Schüler aber nicht verfehlen können. — Die vier ersten Takte der Passage, die im 80^sten Takt beginnt, hebe man mit grössester Kraft heraus, damit das *piano* des 84^sten Taktes um so mehr absteche. Die sechs Noten des gebrochenen Accordes müssen alle deutlich
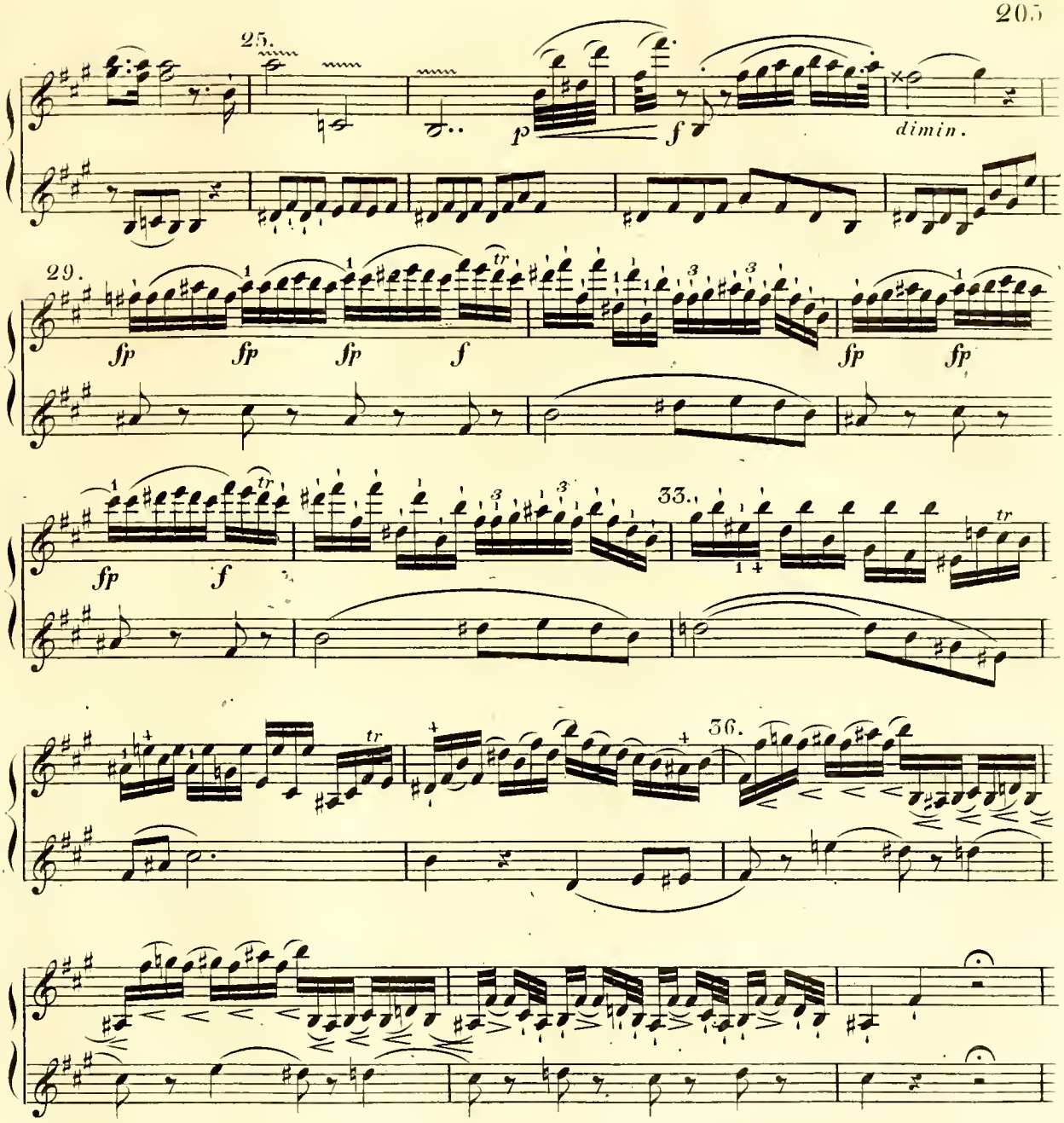


gehört werden. Auf den beyden letzten Achteln des 81^sten und 83^sten Taktes verweile man ein wenig, doch nicht so lange, dass der Takt förmlich gestört wird. — Bey den Triolen im 85^sten Takt wird der Bogen allmählig bis zum Frosch hinaufgeschoben, damit zum Herabstrich des 86^sten Taktes der ganze Bogen verwandt werden kann.
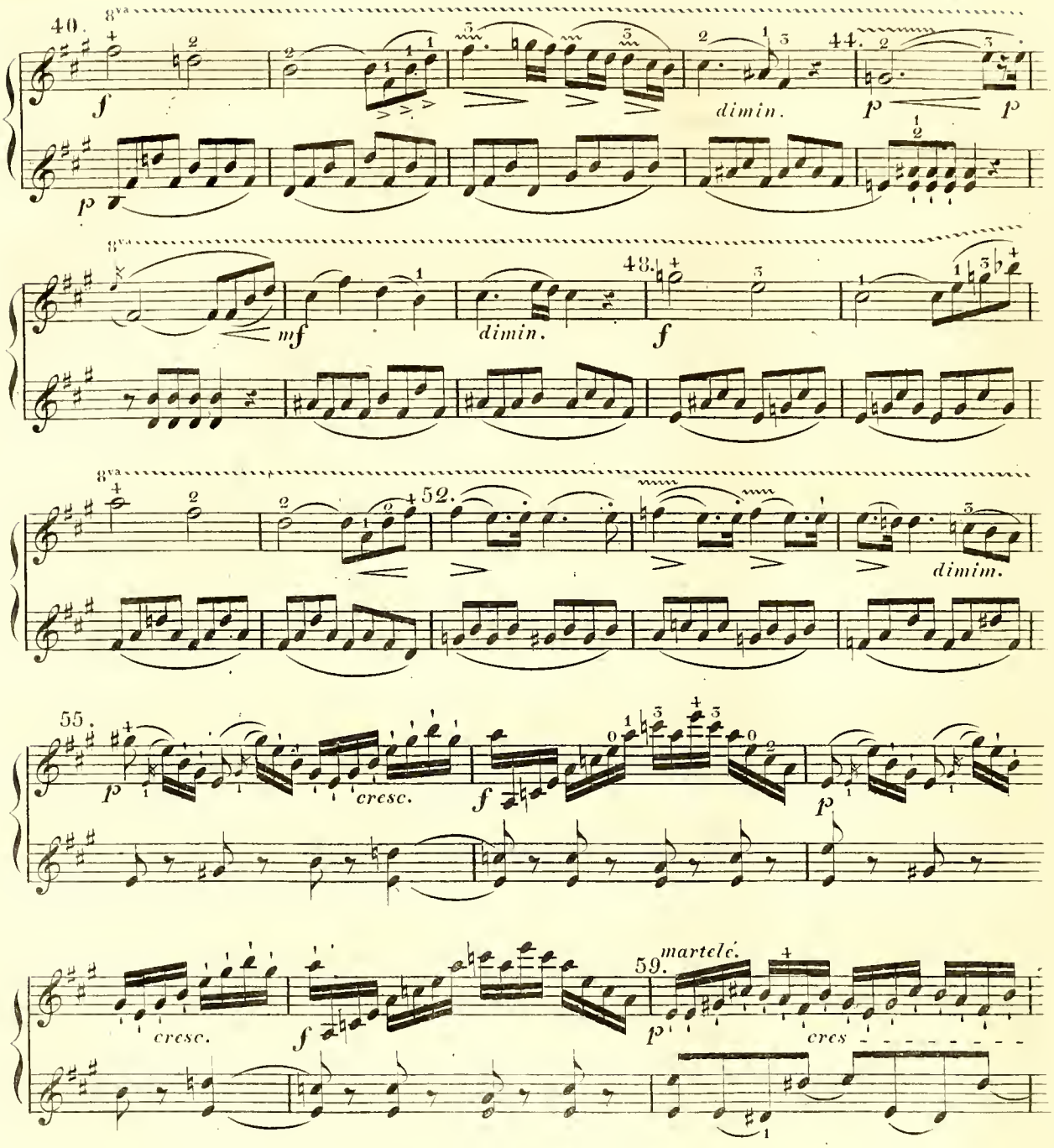


ZWEITES SOLO.
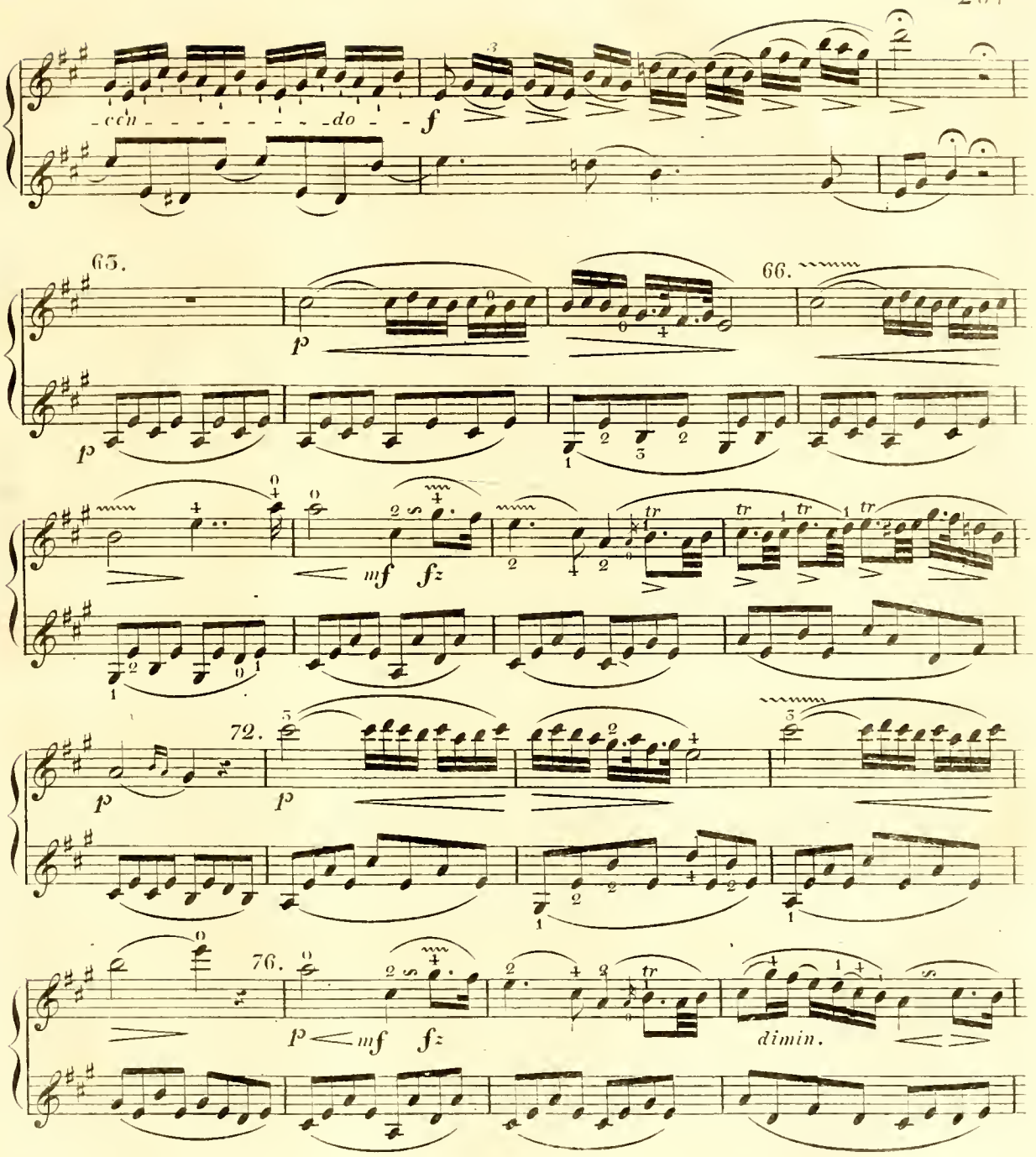
Den Auftakt mache man dicht am Frosch und sondere die drei halben Taktnoten durch kleine Pausen von einander ab. Bey der dritten ziehe man den Bogen erst bis zur Spitze herab und setze ihn zu dem tiefen *gis* dann schnell dicht am Frosche wieder an. Zu den drei letzten Noten des gebrochenen Accords nehme man den ganzen Bogen, ziehe ihn beym ersten Doppelgriff bis zur Hälfte herab und verbrauche dann nach dem kurzen Aufstriche den Rest für den dritten Doppelgriff. Die erste Note des 9ten Taktes lasse man anwachsen, doch nicht so sehr, dass das darauf folgende Staccato nicht noch



stärker werden könnte. Die grösseste Stärke spare man für die erste Note des 10^ten Taktes auf. Beym Beginnen des Staccato hüthe man sich, der vorhergehenden Note einen Druck zu geben, was zwar das Fortlaufen des Bogens beym Staccato befördert, aber durchaus fehlerhaft ist. — Das *pp.* des 12^ten Taktes spiele man wie alle *pp.* recht entfernt vom Stege. — Die Periode vom 17^ten bis zum 20^sten Takt, spiele man das erstemal recht stark und scharf, bey der Wiederholung möglichst zart und weich. — Die Passage vom 29^sten bis zum 39^sten Takt wird mit halben Bogenstrichen, doch so stark wie möglich gespielt. Zu den vier *fis* des 38^sten Taktes hebe man den Bogen etwas über die Saiten und werfe ihn d i c h t a n d e r S p i t z e mit Kraft darauf. Doch darf dadurch kein Erzittern der Stange des Bogens entstehen.
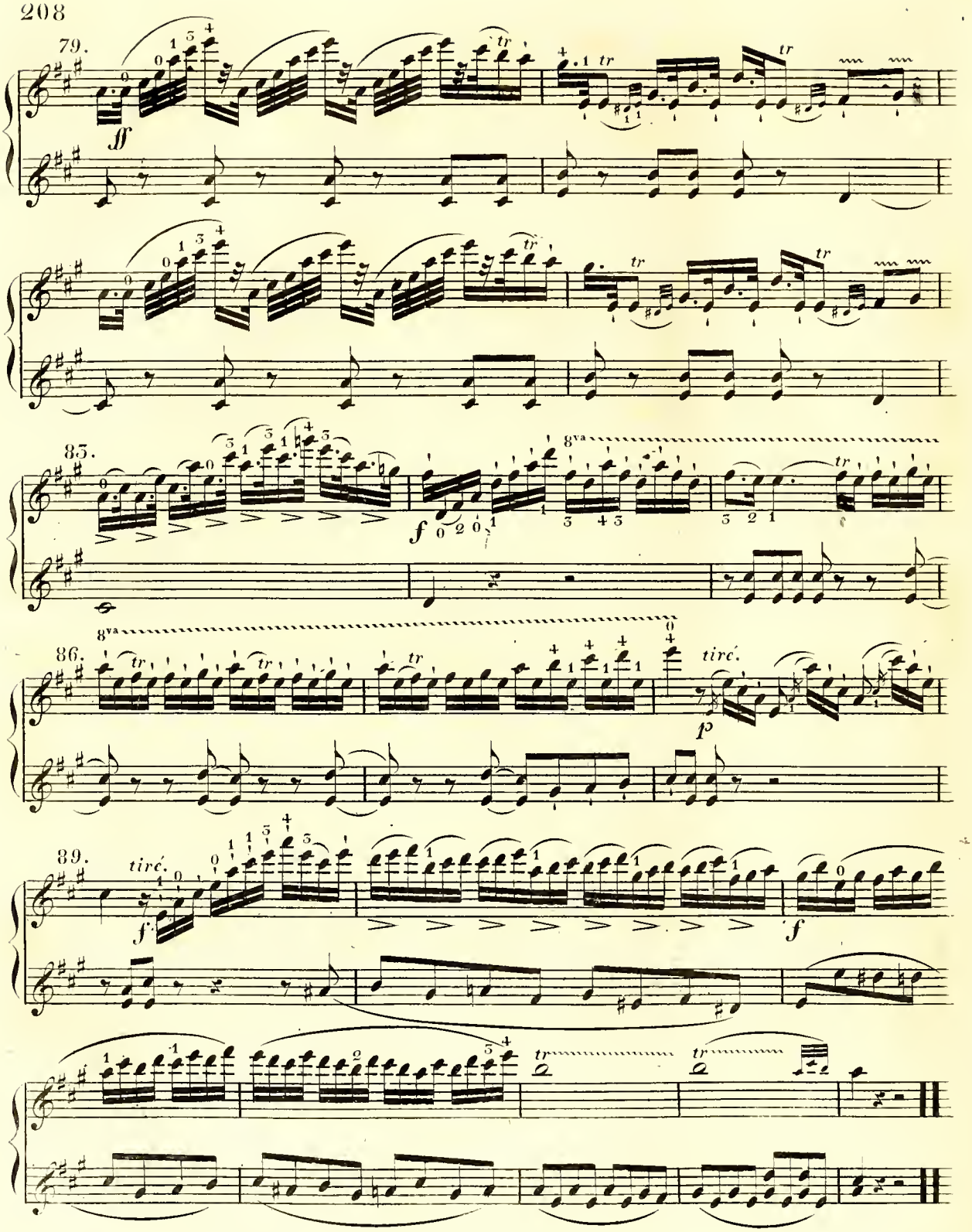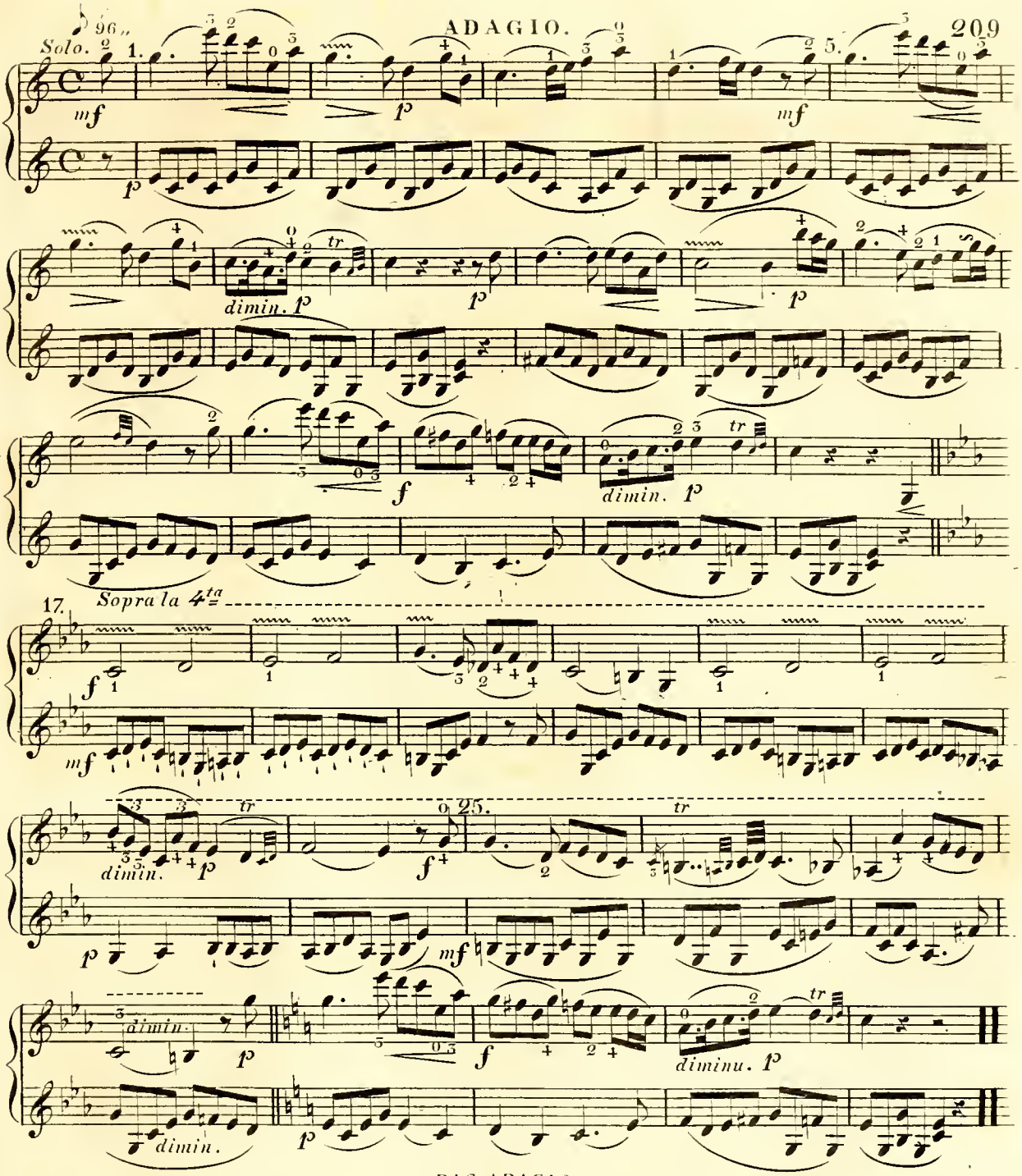


Den Gesang, der im 40^sten Takte beginnt, trage man kräftig und mit Leidenschaft vor. Die Sechzehntel im 55^sten und den drei folgenden Takten spiele man mit liegenden Bogen und so langen Strichen als der unbewegliche Hinterarm erlaubt. Das *martelé* des 59^sten Taktes sey dann um so kürzer und schärfer.



Bey den Sechzehntel-Triolen des folgenden Taktes verweile man ein wenig auf jeder ersten Note und hänge sie so zusammen, dass zwischen ihnen nicht die kleinste Pause entsteht.

Beym folgenden gilt, was über die ähnlichen stellen des ersten Solo gesagt worden ist.


79.
ff
85.
f
8va
86.
tiré.
p
89.
tiré.
f
f
tr



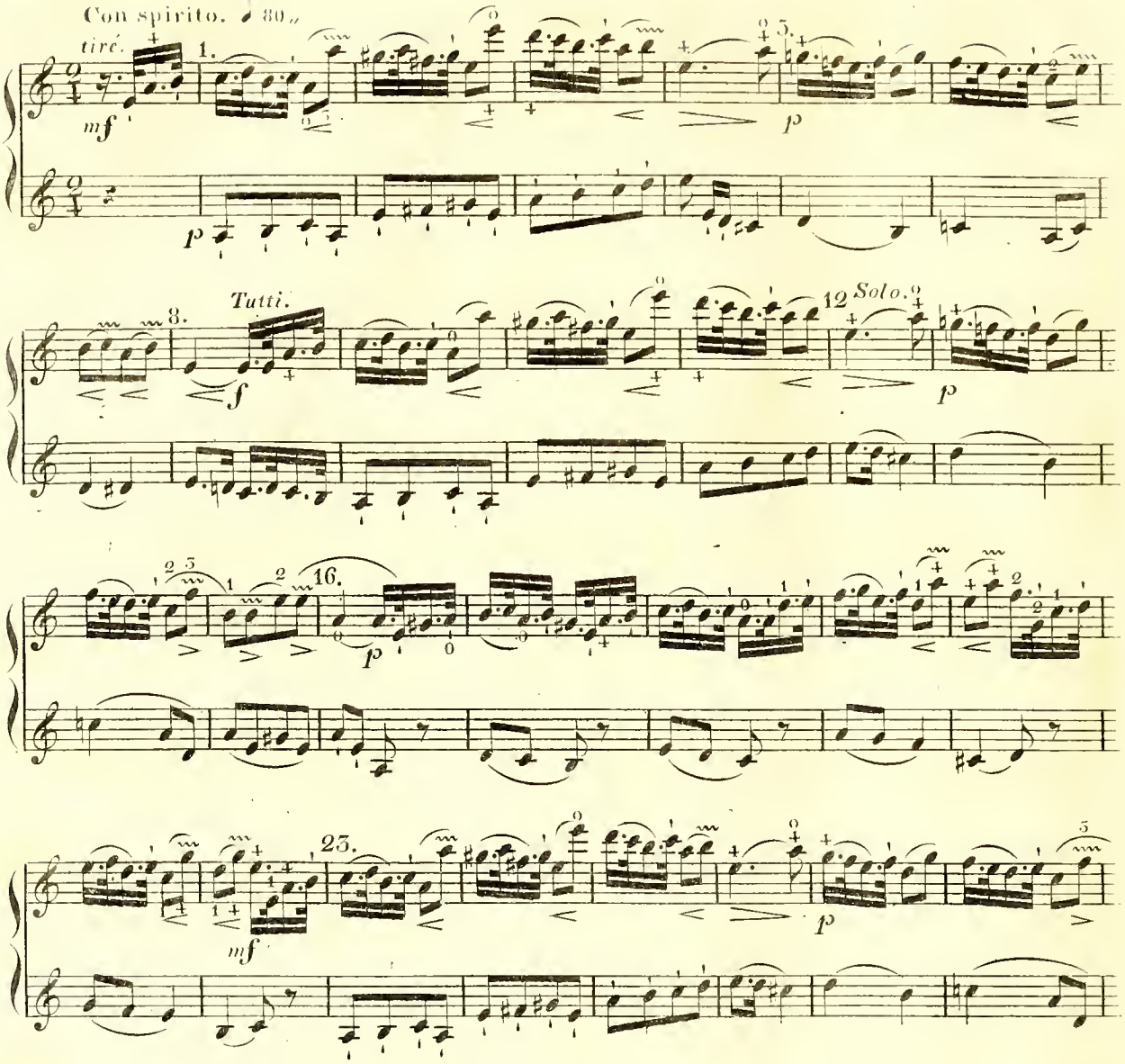
DAS ADAGIO

besteht im *maggiore* in einem graziösen Gesang, der einfach und anspruchslos, doch innig vorgetragen werden muss. Im *minore*, welches durchgehends auf der *G*-Saite gespielt wird, erhebt es sich zu grösserer Leidenschaftlichkeit, hier muss also auch der Vortrag durch grössern Ton und schnellere Bebungen zur Leidenschaftlichkeit gesteigert werden.

Das sanfte Gleiten von einem Ton zum andern muss nicht blos aufwärts, wie im ersten Takt von *g* zu *c*, sondern auch abwärts, wie im selben Takt von *c* zum leeren *c* und im folgenden Takt von *g* zu *h* statt finden.
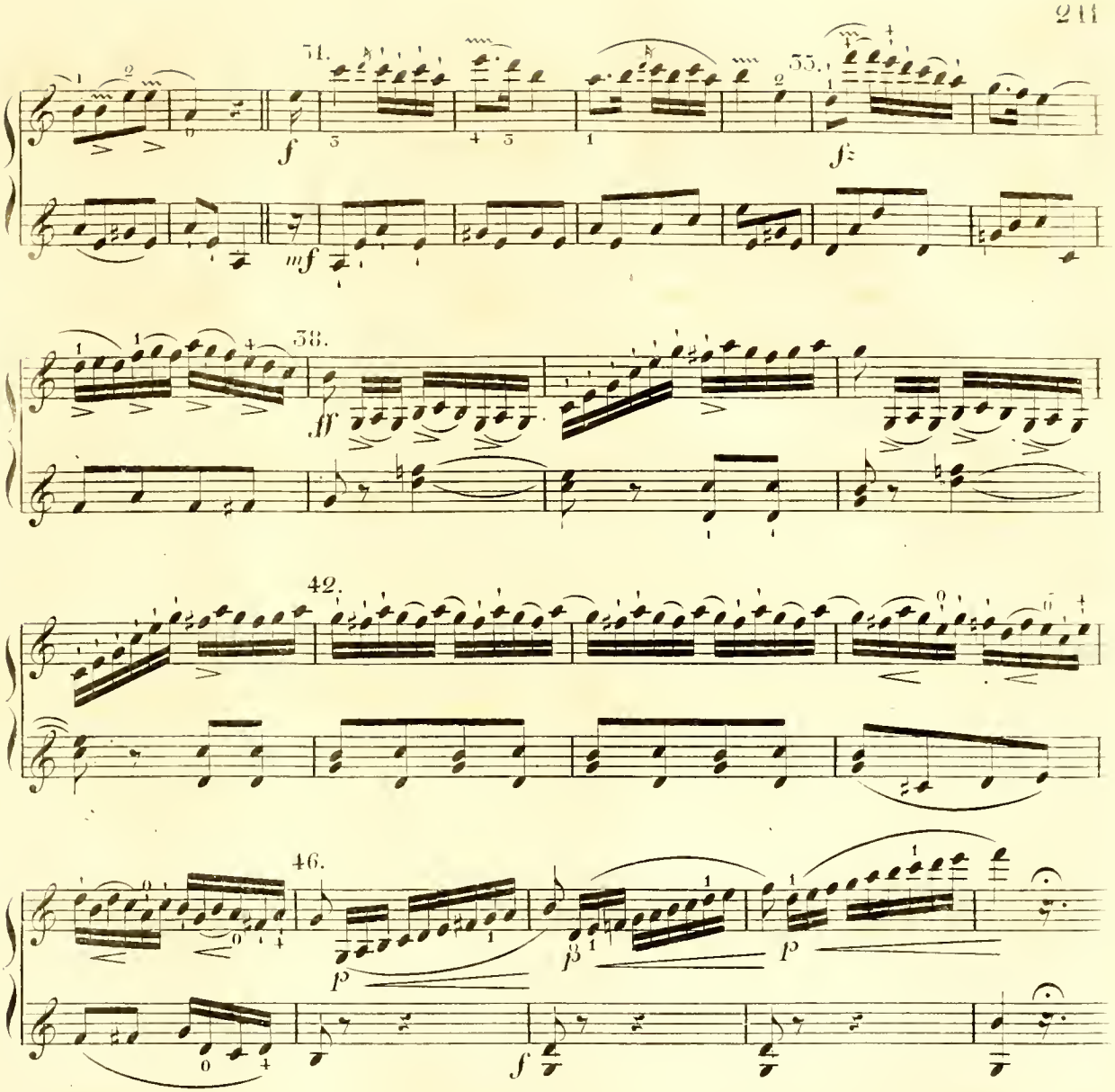
Die Auftakte sind sämmtlich mit wenig Bogenstrich, in der Nähe des Frosches zu machen.

Der Triller im 26ten Takt beginne langsam und werde nach und nach schneller.

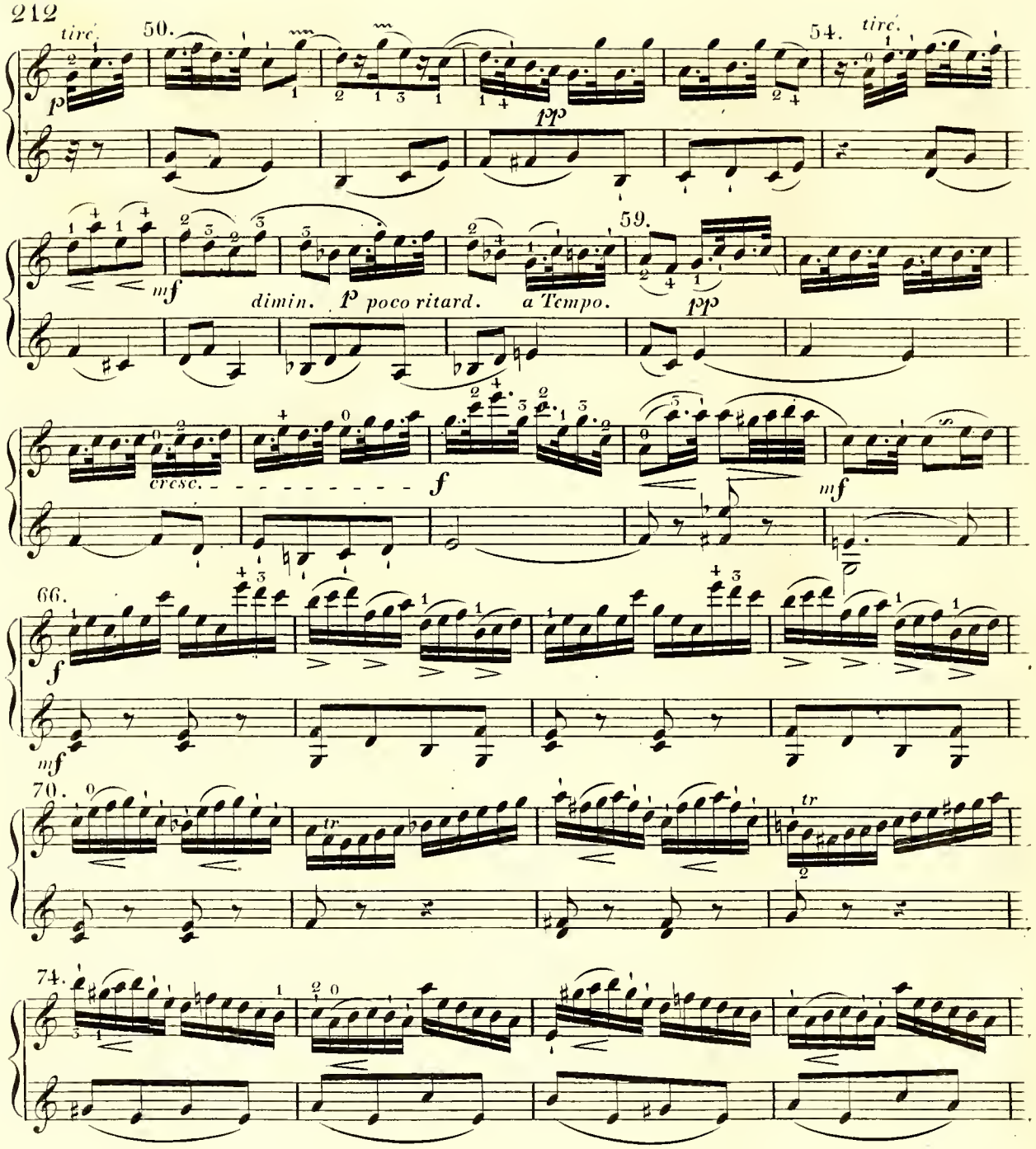


DAS RONDO
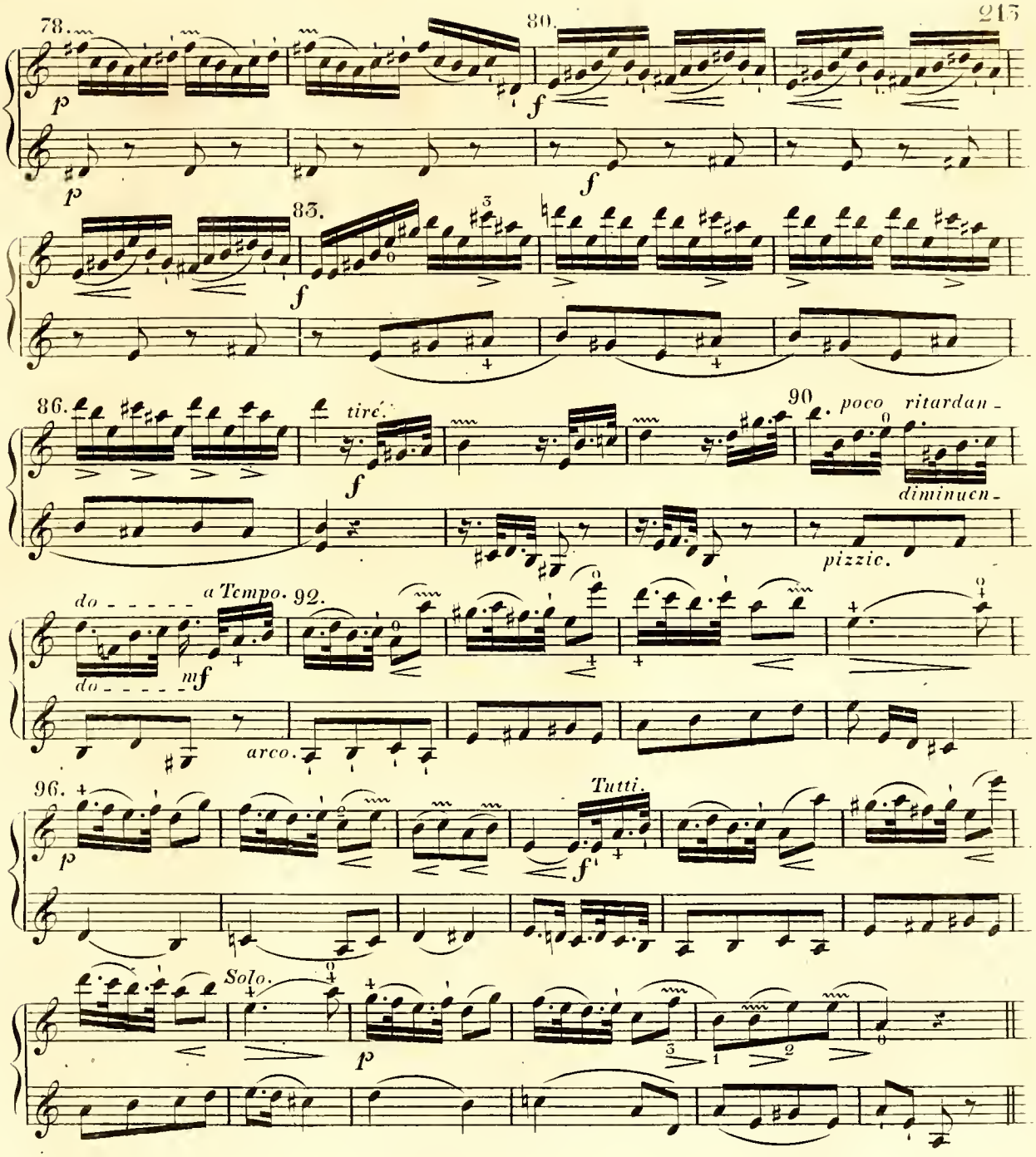
hat einen feurigen, im Thema schwärmerisch-melancholischen Charakter, es muss lebendig und kräftig, doch auch mit Eleganz vorgetragen werden. – Der Auftakt beginnt im Herabstrich, dicht an der Spitze des Bogens. Zu den drei ersten gebundenen Noten des folgenden Taktes wird die Hälfte des Bogens, darauf zu dem *c* ein kurzer Herabstrich genommen und nun die zweite Hälfte des Bogens zu den beyden Achtel-Noten verbraucht. Der 2te Takt wird eben so, doch im Herabstrich, der dritte wieder wie der erste gemacht. Die letzte Note eines jeden dieser Takte, mit < und einem Tremulant bezeichnet, muss möglichst stark herausgehoben werden. – Das Fortgleiten von *c* zu *a* im 4ten Takt geschehe nicht zu schnell und man entferne sich in dem *dimin.* allmählig mit dem Bogen vom Stege. Die drei folgenden Takte trage man mit weichem, einschmeichelndem Tone vor, und hebe die < nicht so stark und



scharf heraus wie in den drei ersten, *f*, bezeichneten Takten. — Bey den drei gebundenen Noten des 17ten und 18ten Taktes halte man den Bogen möglichst zurück, damit man in den darauf folgenden, abgestossenen Noten wieder ganz zur Spitze zurückkehren könne. — Das Hinauf- und Herab- gleiten der Finger im 28sten, 29sten und 30sten Takt muss deutlich gehört werden. — Die vier Sechzehntel des 31sten Taktes stosse man recht scharf ab. Zu den folgenden drei Strichen nehme man ganzen Bogen, im 34sten Takte aber nur halben. — Im 38sten Takte gebe man der ersten Note jeder Triole einen starken Druck. Bey dem *fis* des 39sten Taktes verweile man etwas und spiele dann die folgenden fünf Noten um so schneller. — In den Takten 44 und 45, hebe man die letzte der drei zusammengebundenen Noten recht stark heraus, verbrauche aber nicht zu viel Bogen dabey, um in den drei gestossenen Noten, so viel wie möglich, wieder zur Spitze zurückkehren zu können. — Die Scalen im 46sten und den folgenden Takten müssen recht rollen und in den letzten Tönen zu grosser Stärke anwachsen. —
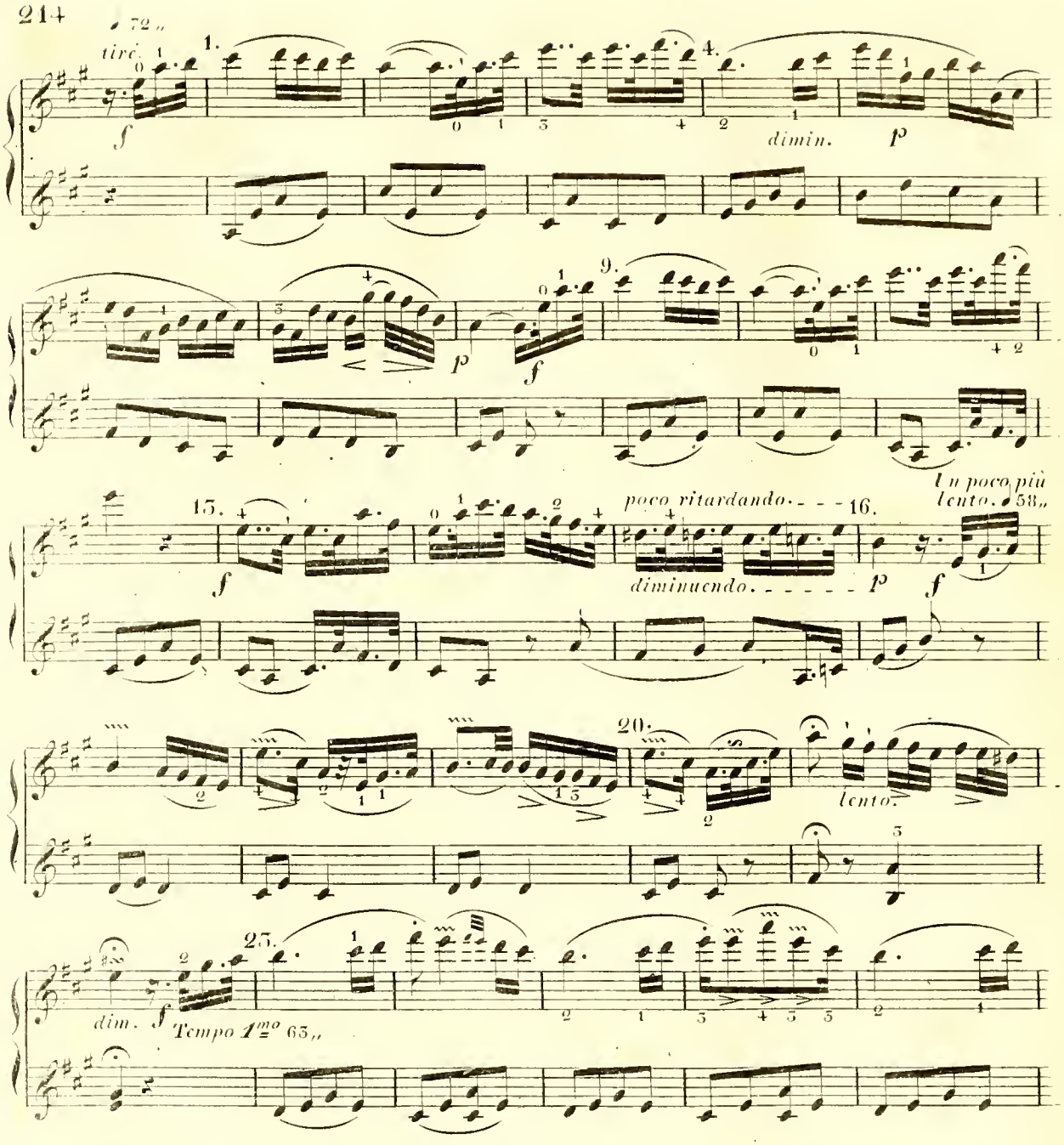


Der Gesang, der nach dem Halt beginnt, werde leicht und elegant vorgetragen, die Passage (Takt 66,) aber mit kräftigem, liegendem Bogen und mit so langen Strichen, als der unbewegliche Hinterarm erlauben will. – Auf den Trillern im 71^sten^ und 73^sten^ Takte verweile man ziemlich lange und beschleunige die Töne der folgenden Scala dann so sehr, dass man zu Ende des Taktes wieder im richtigen Zeitmaass ist. – Ein gleiches Verweilen finde auf den vier *fis* des 78^sten^ und 79^sten^ Taktes statt, bey welchen auch der Tremulant sehr vorgehört werden muss. – Zu den > bezeichneten Tönen in den Tak-



ten 83 bis 86, nehme man einen bedeutend längern Bogenstrich wie zu den übrigen nicht herausgehobenen, so dass man abwechselnd in der Mitte und an der Spitze des Bogens spielt.

Die, mit dem Tremulant versehenen Viertel-Noten des 88^ten^ und 89^ten^ Taktes müssen stark herausgehoben werden. Mit dem *ritardando* der folgenden Takte trete zugleich das *diminuendo* ein. Das frühere Zeitmaass beginnt mit den drei Auftaktnoten des Themas.
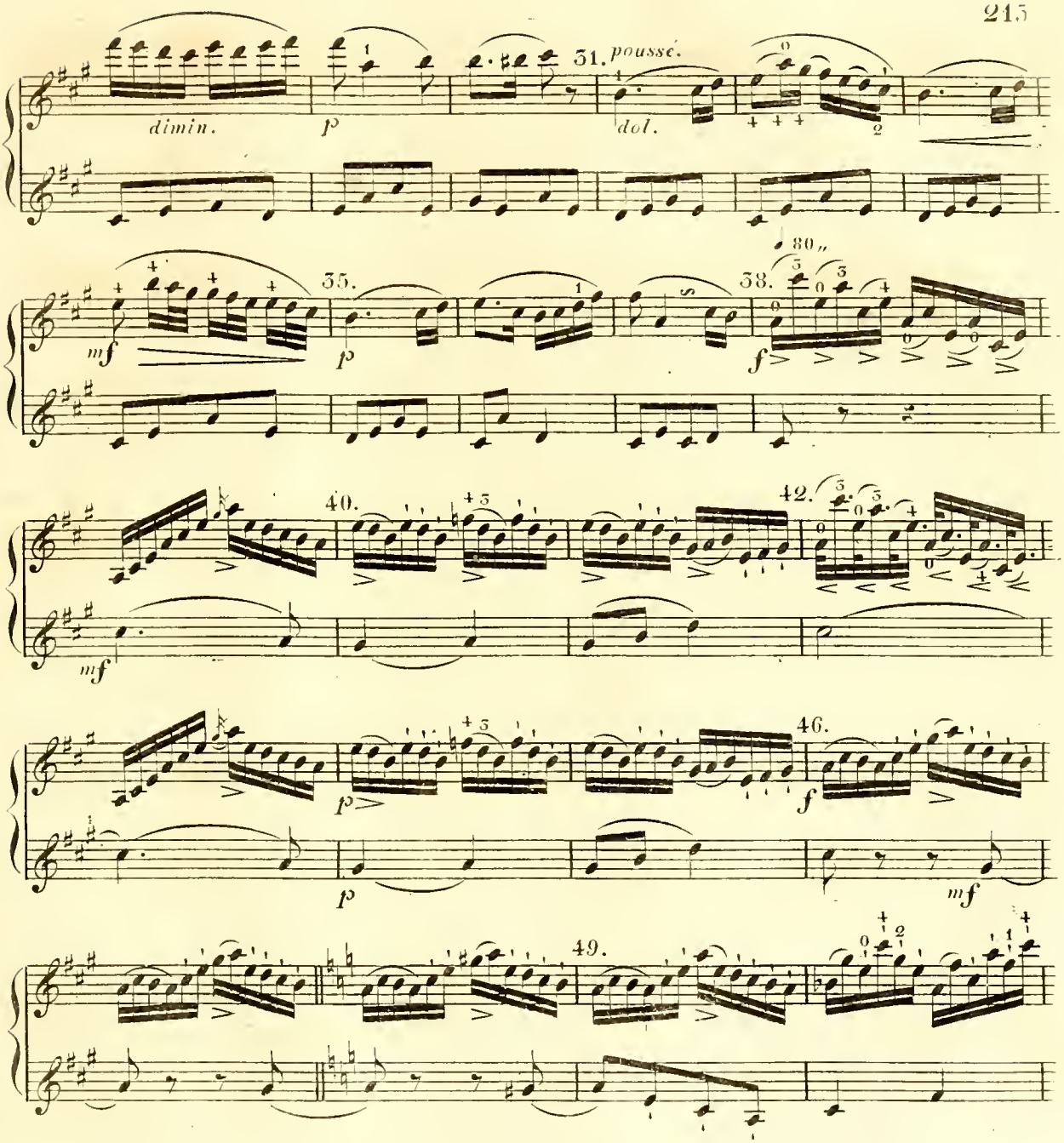


Das Maggiore muss etwas gemässigter im Zeitmaass und sehr gesangreich, folglich mit liegenden und langen Bogenstrichen vorgetragen werden. Besonders ziehe man im *poco più lento* einen recht grossen Ton aus dem Instrument.

Die Takte 31 bis 38 trage man recht zart und einschmeichelnd, den Bogen weit vom Stege entfernt, vor.

Mit dem Beginnen der Passage im 38ten Takte wird das Tempo wieder schneller genommen.
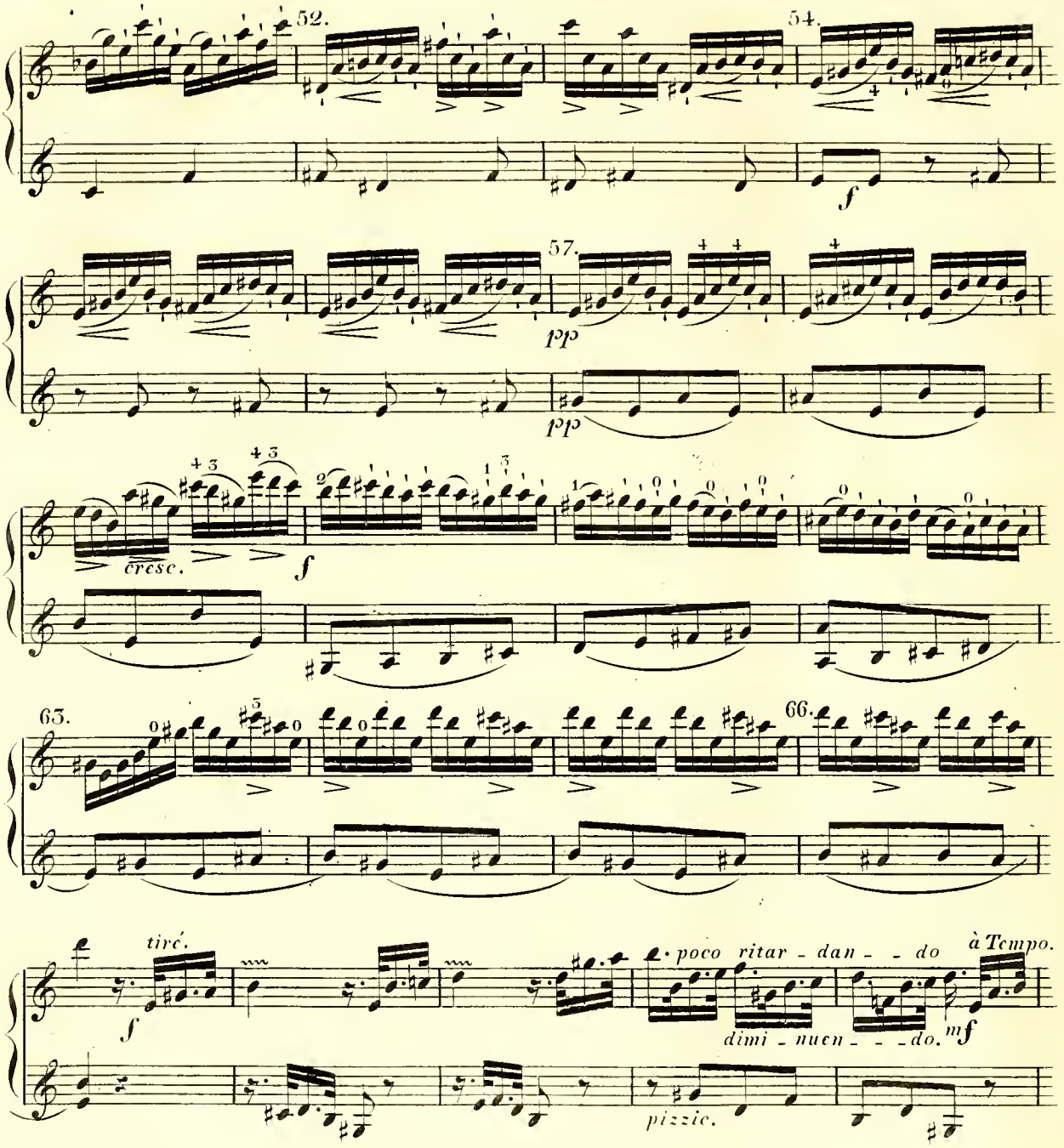
Bey den drei gebundenen Noten des 40sten und 41sten Taktes, und besonders bey der ersten verweile



man länger, als ihr Werth verlangt und spiele dann die drei folgenden, abgestossenen um so schneller.

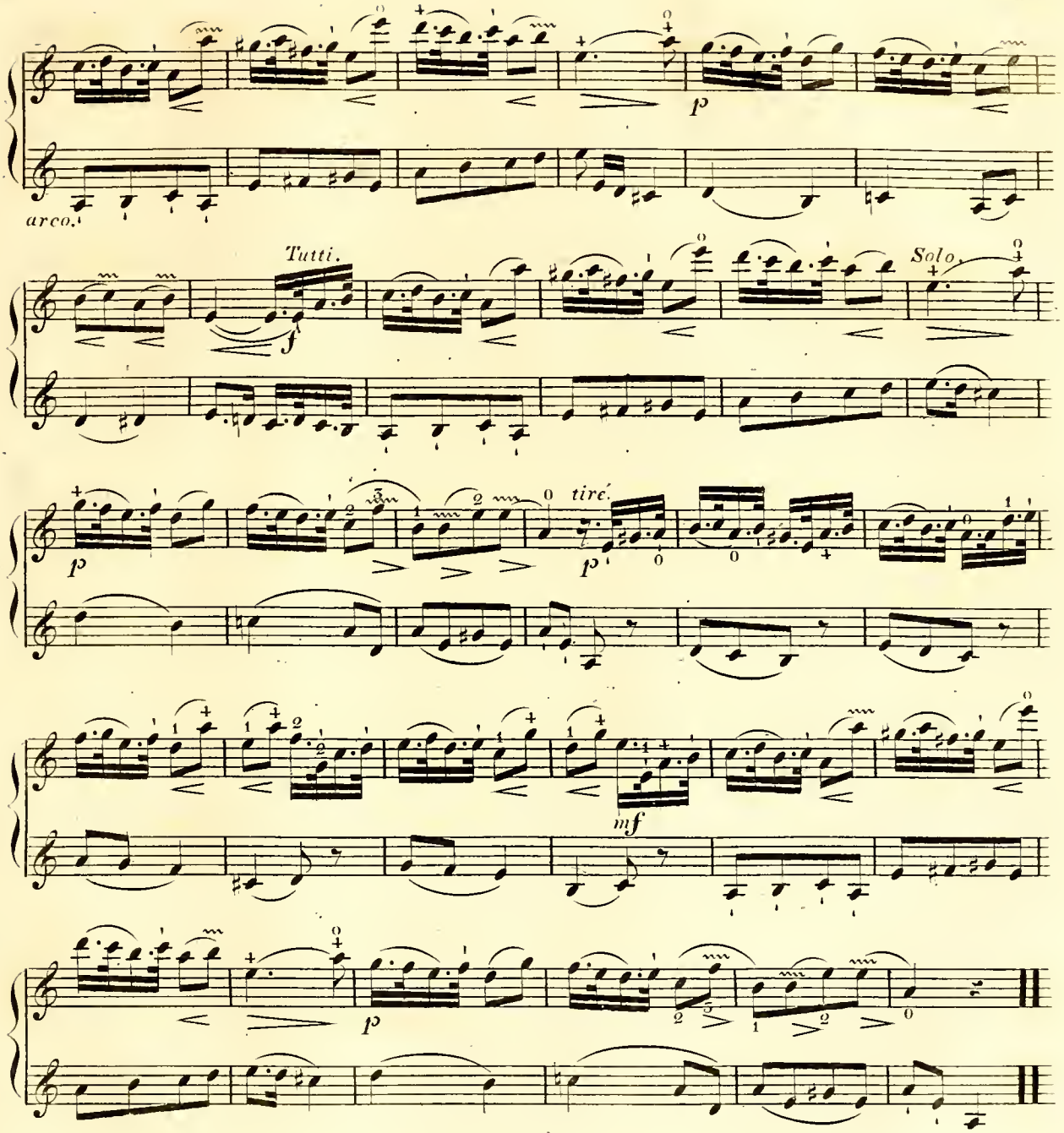
Den 42^sten^ Takt unterscheide man von dem 38^sten^ dadurch, dass man den Accent, der früher auf die erste Note fiel, nun der zweiten giebt.

Im 46^sten^ und den folgenden Takten hebe man jedesmal die beyden zusammengebundenen Noten *gis* und *a* stark heraus und verbrauche dazu eben so viel Aufstrich, als man vorher zu den vier ersten Noten eines jeden Taktes Herabstrich nöthig hatte. Auf gleiche Weise markire man alle mit > bezeichneten Töne dieser Passage.



Beym *pp* des 57^sten^ Taktes entferne man den Bogen recht weit vom Steg.

Vom 65^sten^ Takte an, wiederholt sich schon früher dagewesenes; doch ist zu beobachten, dass der 66^ste^ Takt sich von dem 86^sten^ des ersten Solos darin unterscheidet, dass jetzt nur zwei, statt vier Noten, durch einen längern und stärkern Strich herausgehoben werden sollen. Da nun dadurch drei



längere Aufstriche auf einander folgen, so ist es nicht zu vermeiden, dass man bey der Schlussnote der Passage (Takt 67) bis zur Mitte des Bogens, oder auch noch darüber hinaus kommt. Bey der folgenden Pause muss daher der Bogen über den Saiten zurückgezogen und wieder dicht an der Spitze angesetzt werden.

NEUNTES CONCERT VOM VERFASSER (Oeuvre 55.) *)

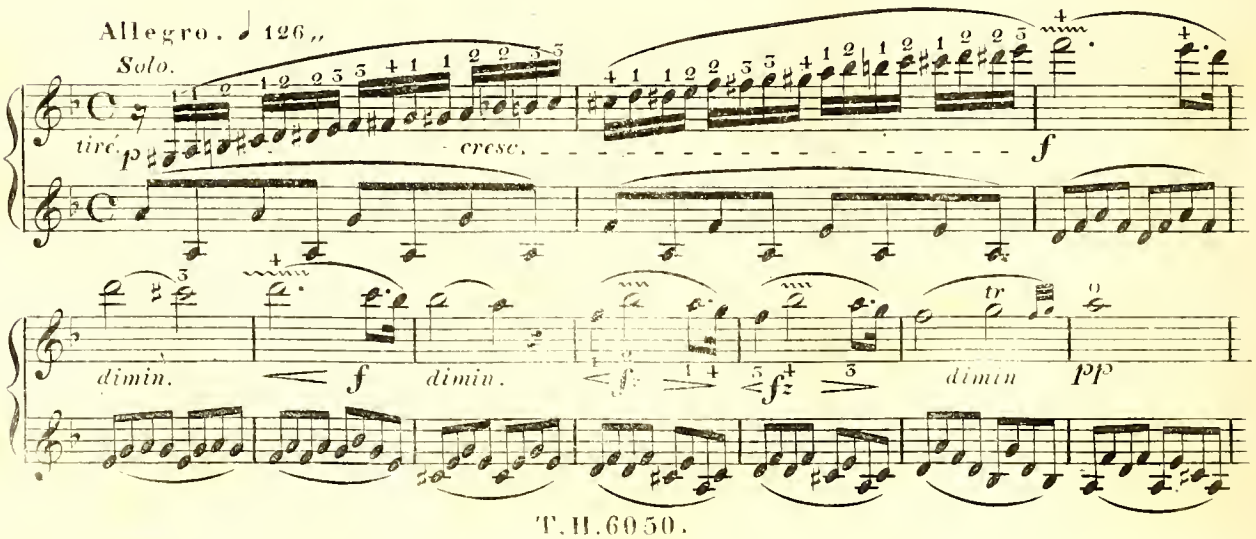
Der Charakter des ersten Allegro ist ernst, doch leidenschaftlich; der des Adagio heiter und sanft; der des Rondo stürmisch bewegt. — Der erste Satz muss mit grossem Ton und ausdauernder Kraft, im Gesange sehr gebunden und in den Passagen mit Feuer vorgetragen werden; das Adagio mit ruhiger Milde, jedoch mit Ausnahme der leidenschaftlichen Stellen; das Rondo im Thema gesangreich, im folgenden Solo (*h-moll*) und dem ähnlichen (in *f-dur*) äusserst feurig, fast wild; im Mittelsatz aber, sanft und einschmeichelnd.
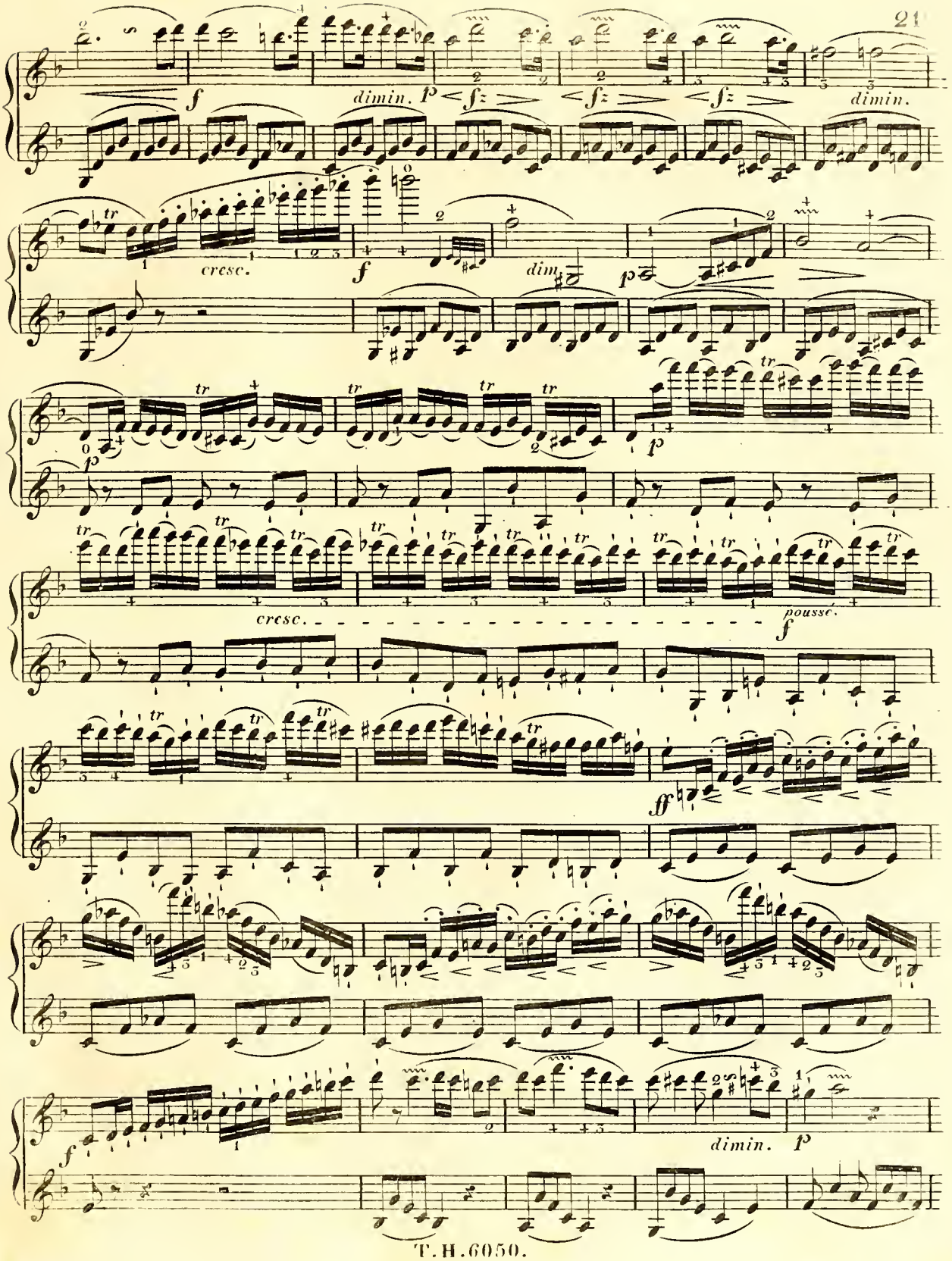
Da bey dem Rode'schen Concerte und mehreren vorhergehenden Übungen die technische Ausführung der vorgeschriebenen Ausdrucksmittel in dem erklärenden Texte ausführlich gezeigt worden ist und daher wohl vorausgesetzt werden darf, dass sie der Schüler nun selbst werde aufzufinden wissen, so ist bey dem folgenden Concerte die Worterklärung weggelassen worden. Der Schüler hat nun aber seine Aufmerksamkeit zu verdoppeln, damit er keines der vorgeschriebenen Ausdrucksmittel, so wie keine Finger- und Applicatur-Bezeichnung übersehe und unausgeführt lasse.
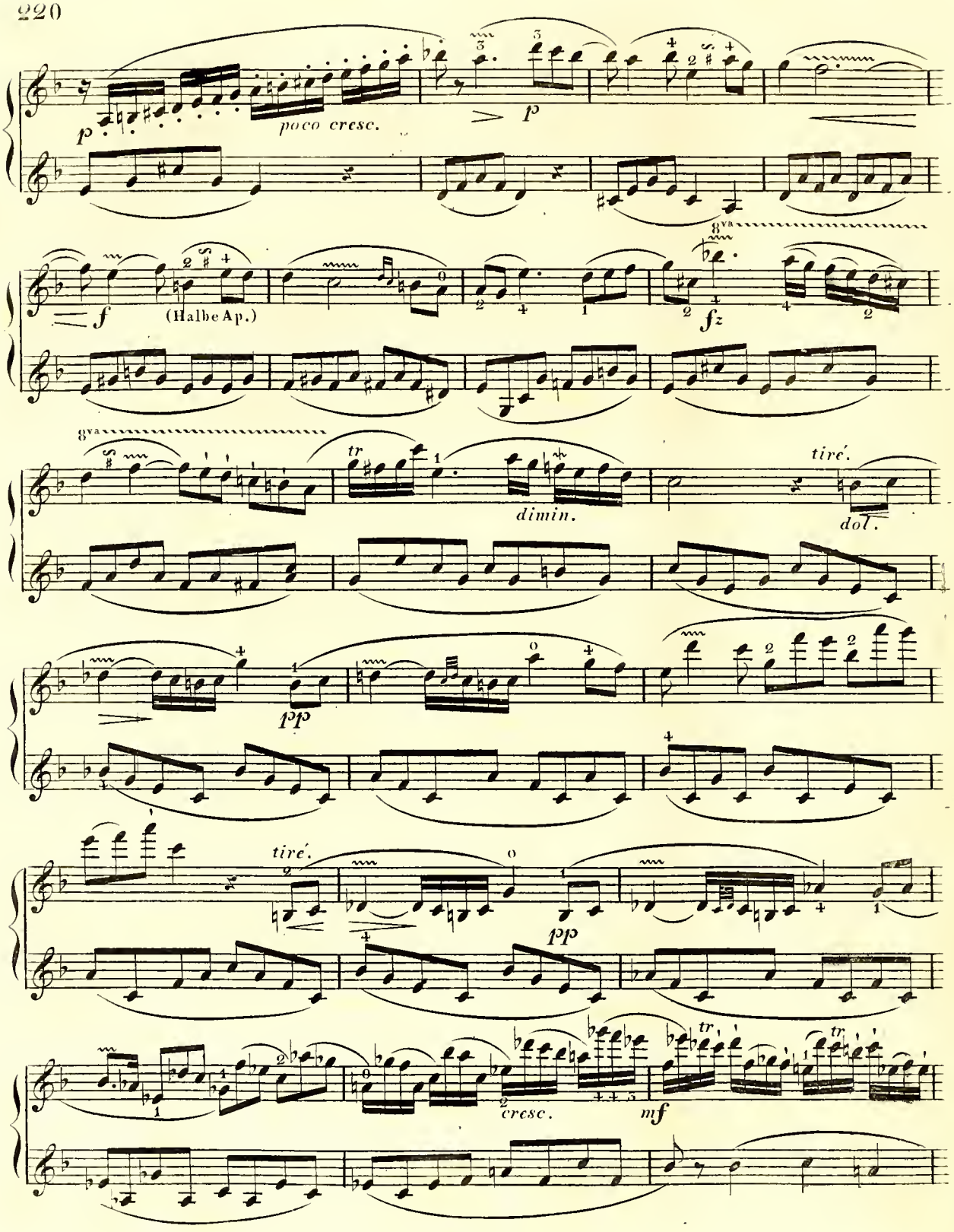
Das Tempo bleibt in diesem Concert durch einen ganzen Satz stets dasselbe. In den Kompositionen des Verfassers ist überhaupt nur höchst selten ein Fortgehen oder Zurückhalten im Zeitmaass zur Erhöhung des Ausdrucks erforderlich. Gewöhnlich bedürfen dessen nur solche Kompositionen, die nicht in einem Guss gemacht und nicht in gleichem Zeitmaass erdacht sind. — Der Schüler bediene sich dieses Ausdrucksmittels überhaupt nur selten und wird er durch sein Gefühl dazu gedrängt, mit Mässigung, damit nicht durch ein ganz anderes, vom vorigen, verschiedenes Zeitmaass die ganze Haltung des Musikstückes vernichtet werde.
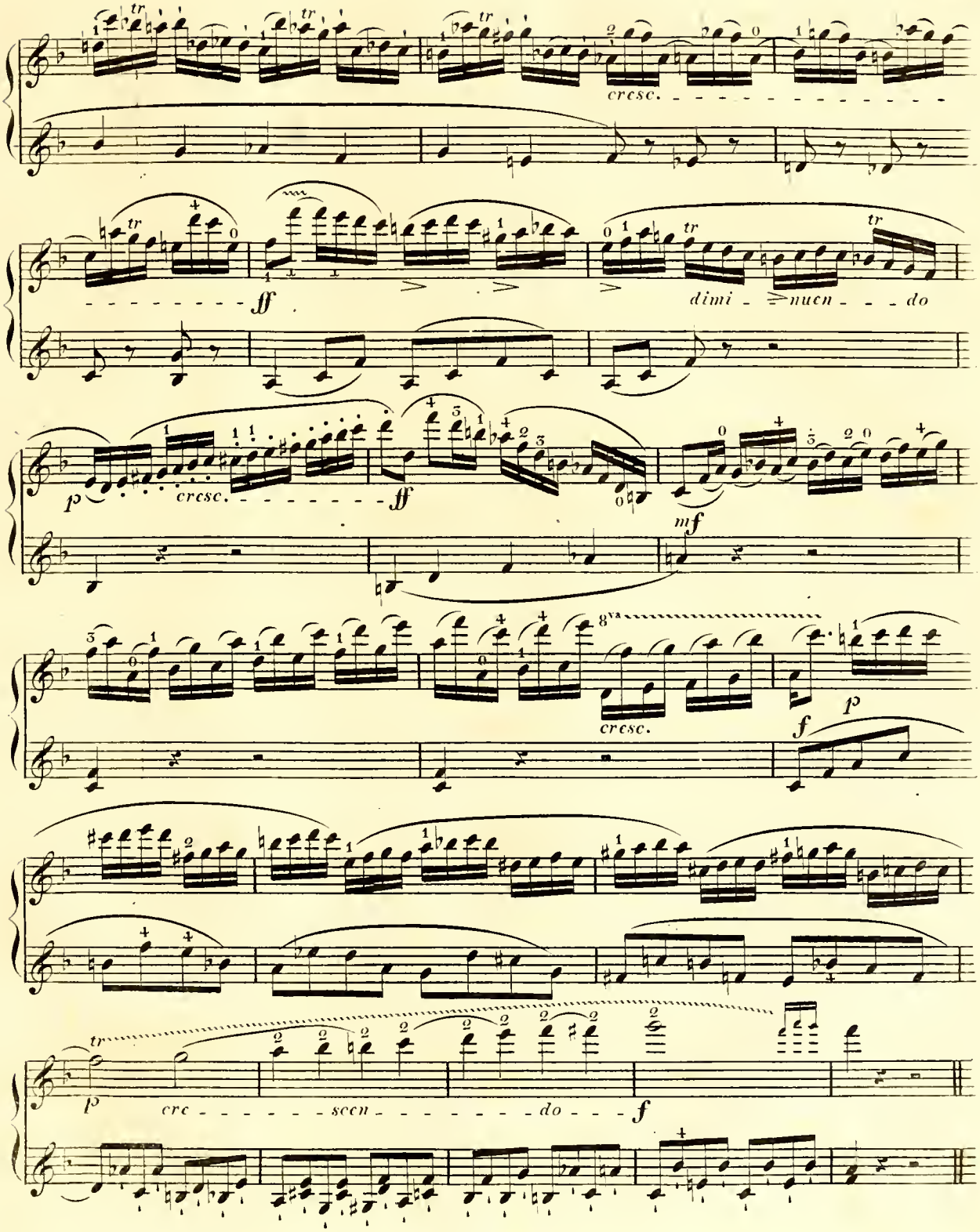
*) Desshalb gewählt, weil es dem Schüler manche, in dem vorhergehenden Concerte nicht enthaltene Schwierigkeiten zur Übung vorführt, z. B. chromatische Scalen, Doppelgriffe, Staccato und dg. m.
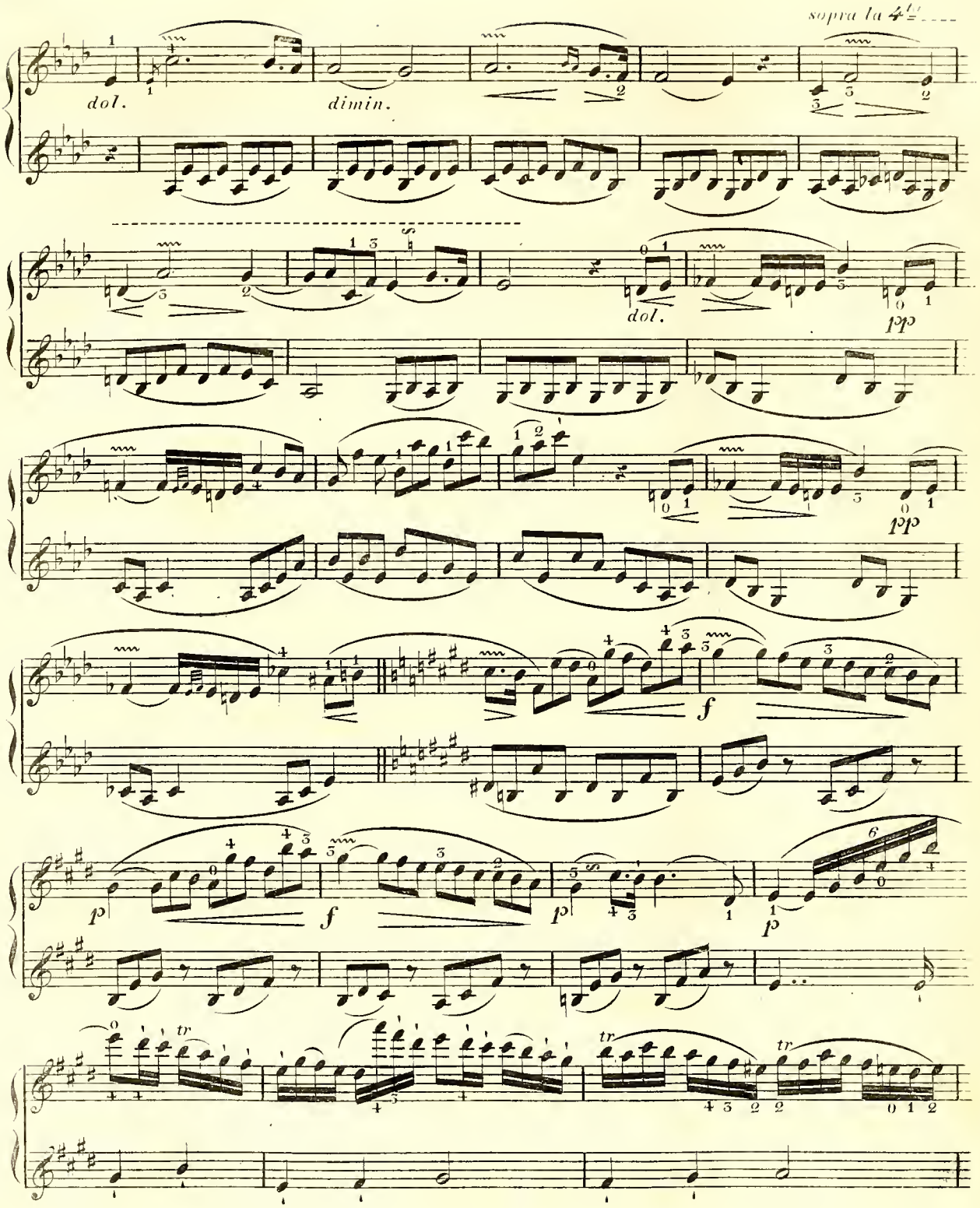
Neuntes Concert von L. Spohr.
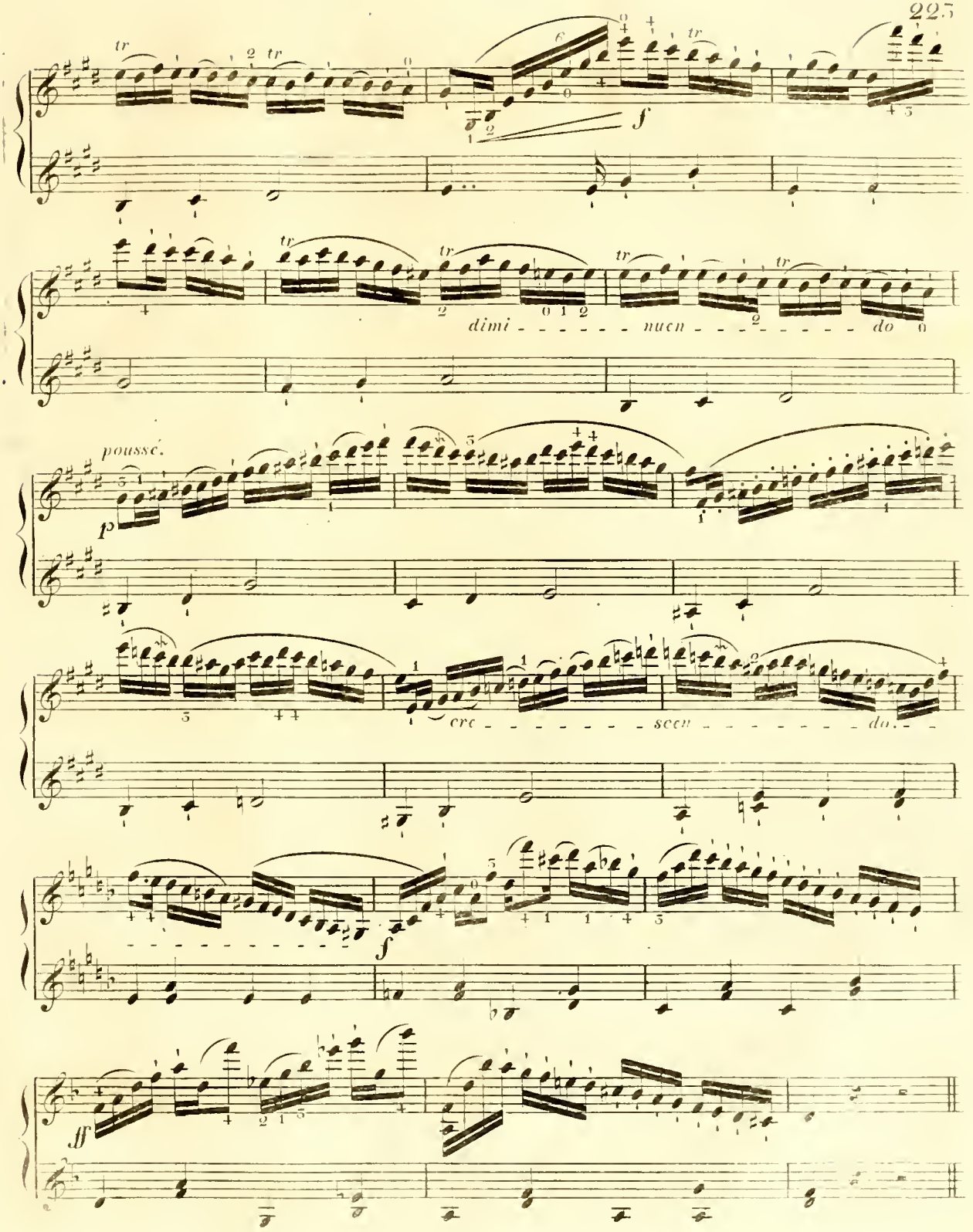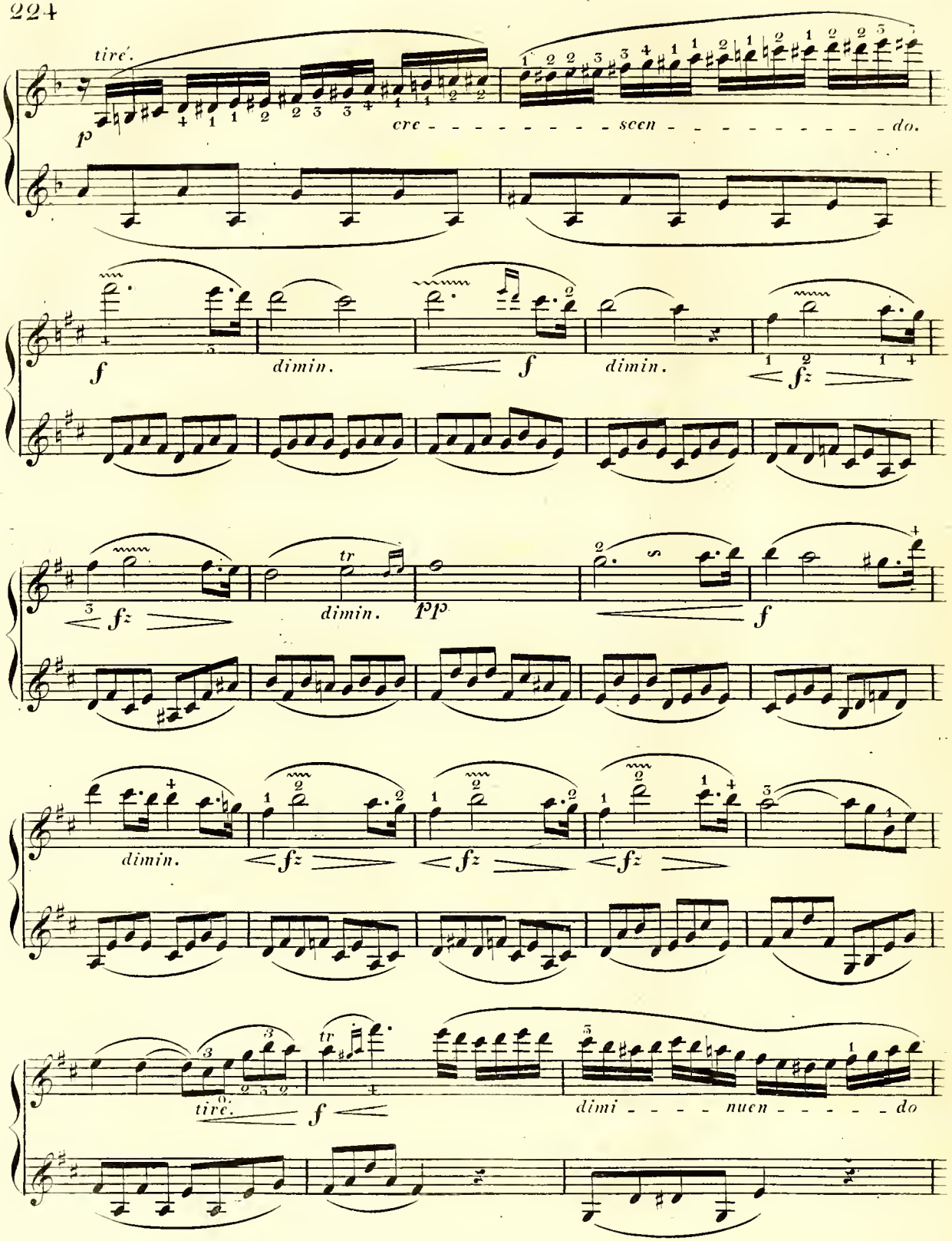



f
dimin.
p
fz
fz
fz
dimin.
cresc.
f
dim.
p
p
cresc.
pousse.
f
ff
f
dimin.
p
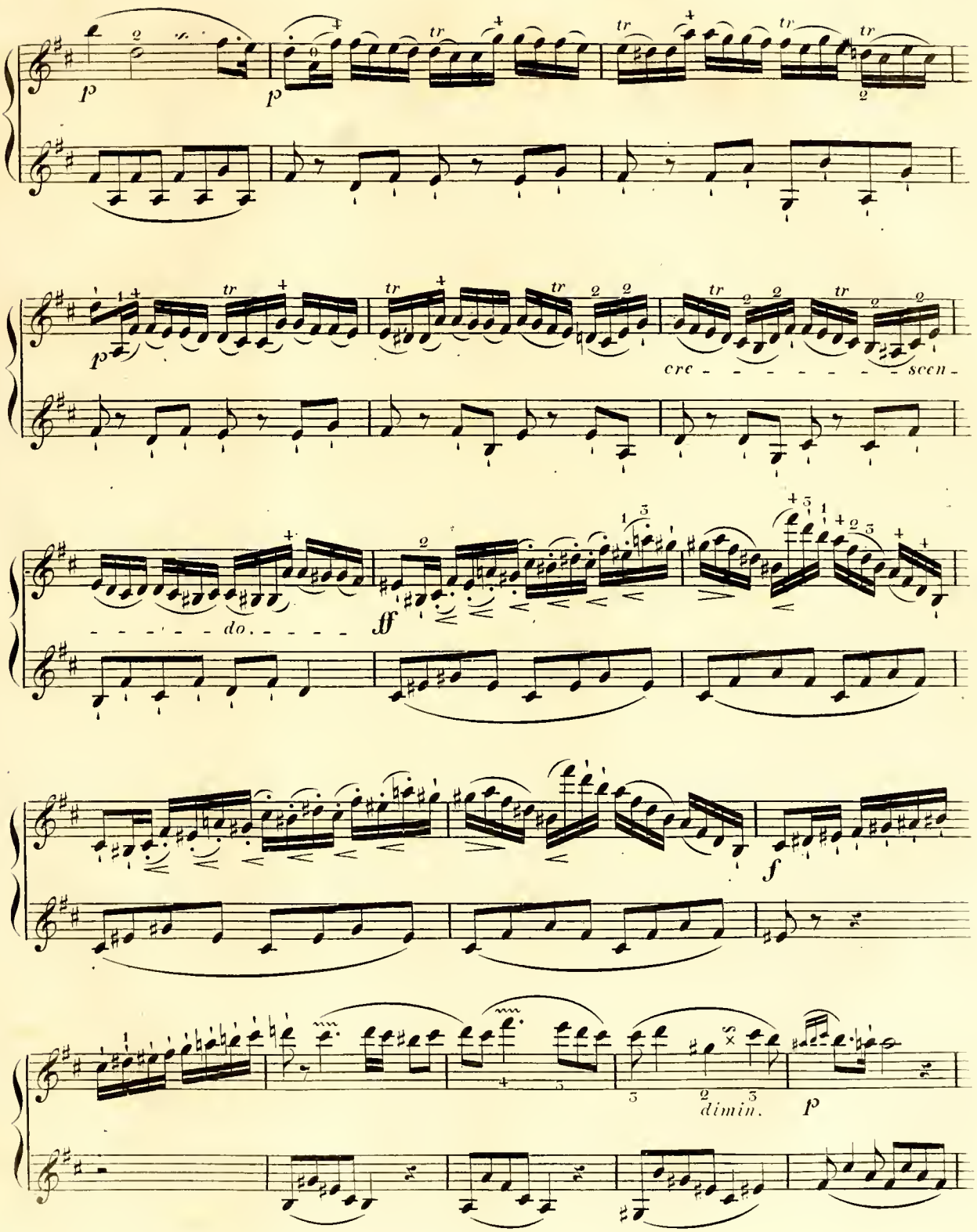

p
poco cresc.
p
f
(Halbe Ap.)
fz
8va
8va
tr
dimin.
tiré.
dol.
pp
tiré.
pp
cresc.
mf
tr
tr

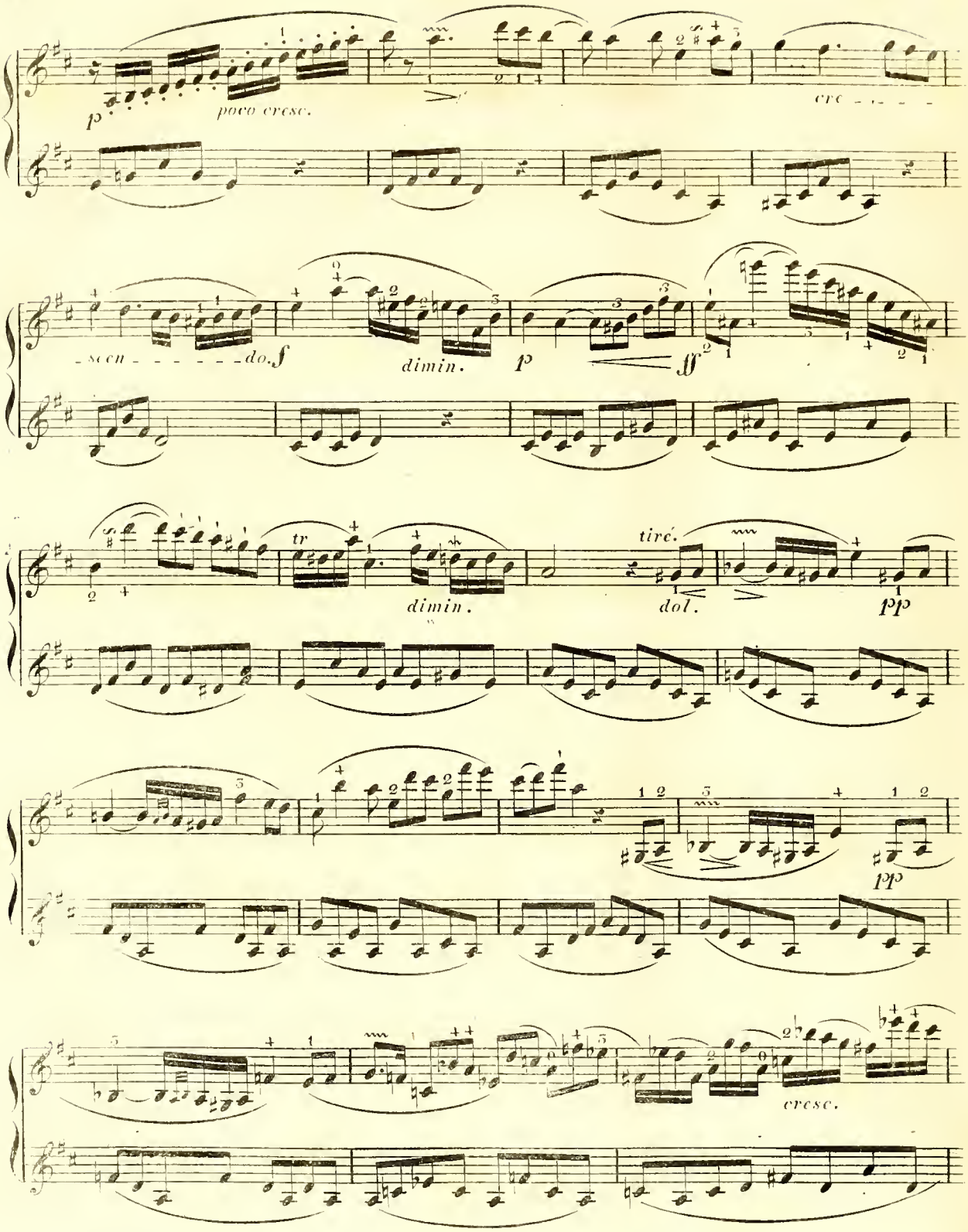

cresc.
ff
dimi - nuen - do
p
cresc.
ff
mf
8va
cresc.
p
f
tr
p
cre - scen - do
f
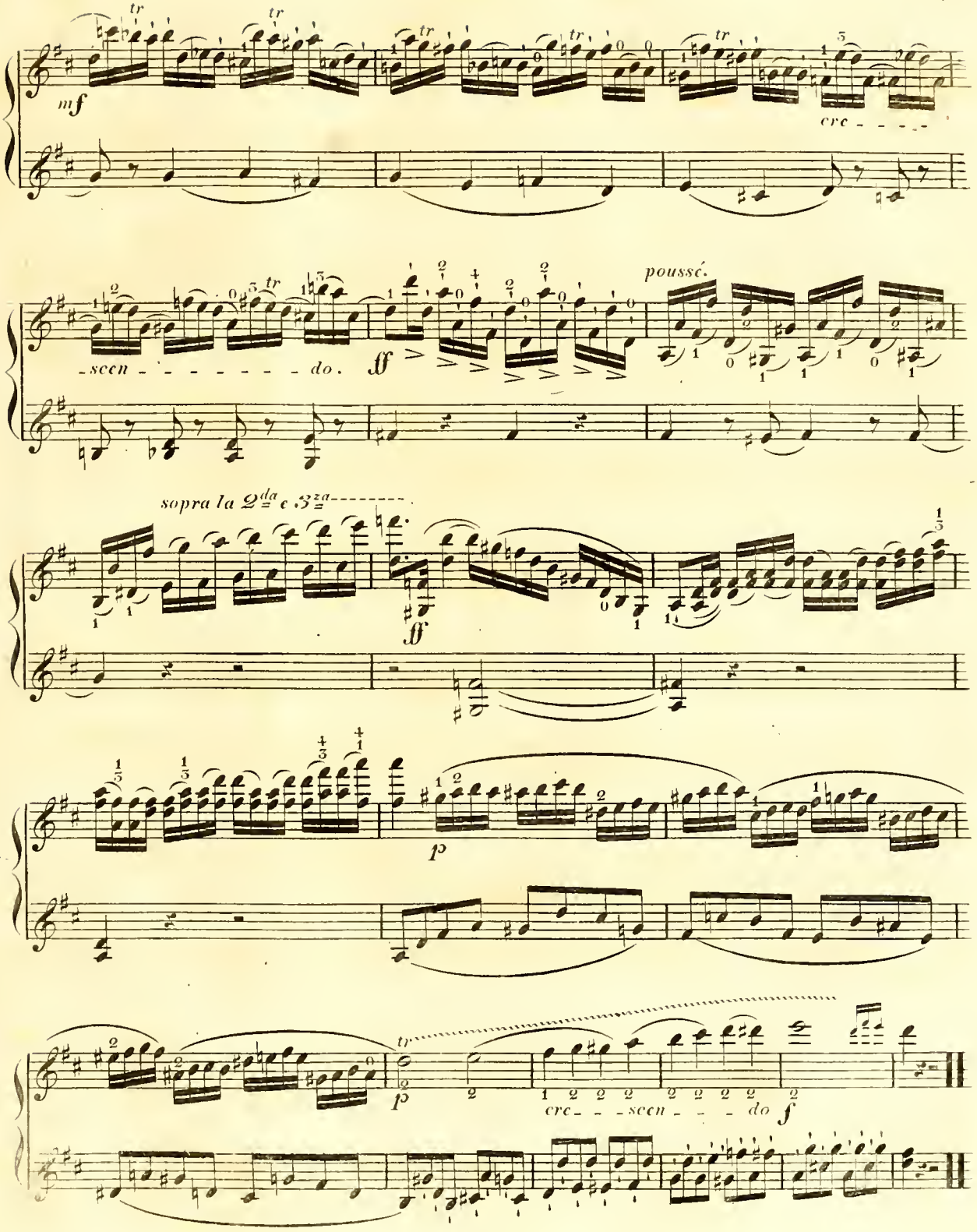

sopra la 4ª
dol.
dimin.
dol.
pp
pp
f
p
f
p
p
tr
tr
tr


tr
f
dimi - - - - - - nuen - - - - - - do
poussé.
p
cre - - - - - - - - scen - - - - - - - do. - -
f
ff
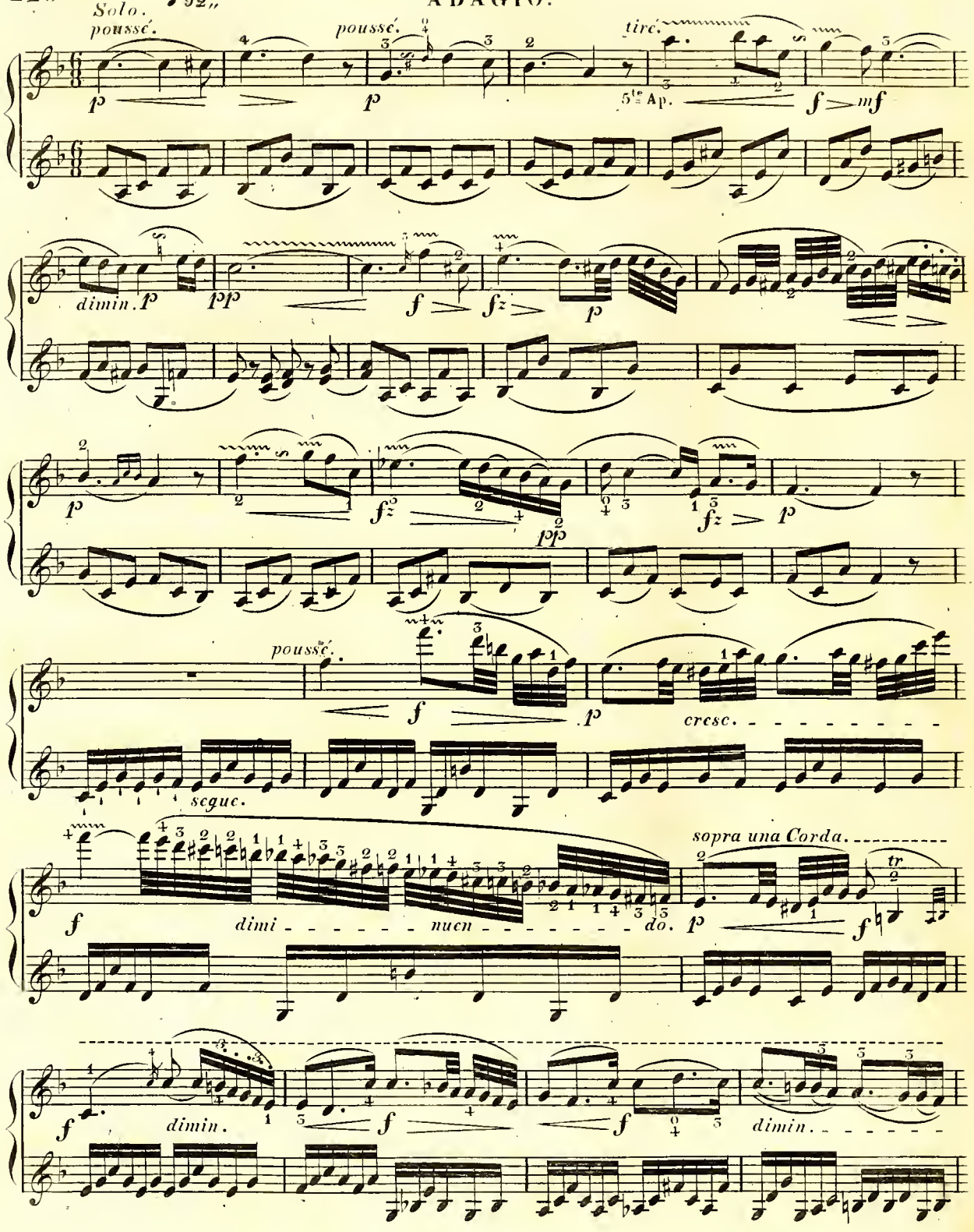

tiré.
p
cre - - - - - - - - - - scen - - - - - - - - - - do.
f
dimin.
f
dimin.
fz
fz
dimin.
tr
pp
s
f
dimin.
fz
fz
fz
tiré.
f
tr
dimi - - - - nuen - - - - - do
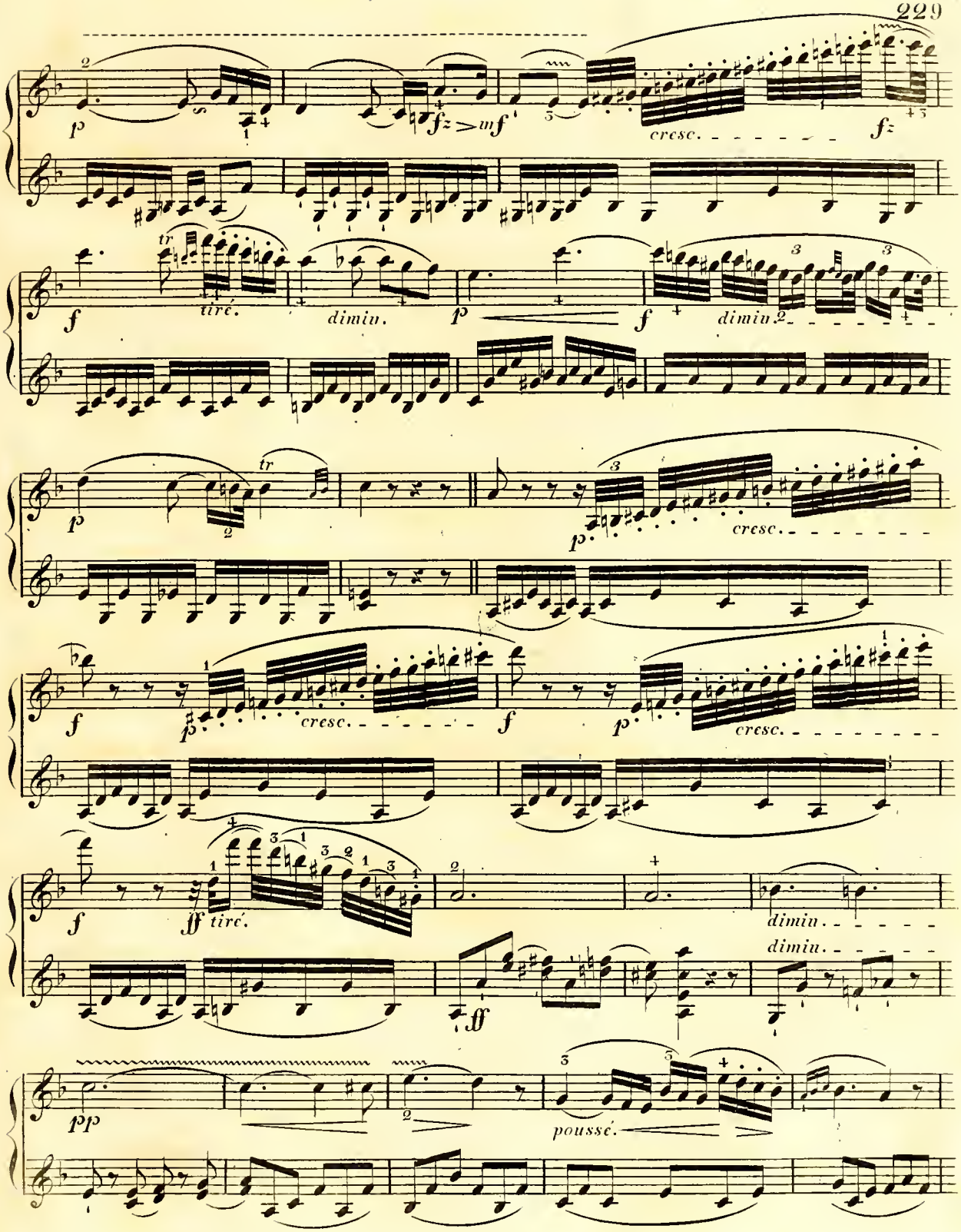

p
p
tr
cre - - - - - - - - scen -
do. - - - - -
ff
f
dimin.
p
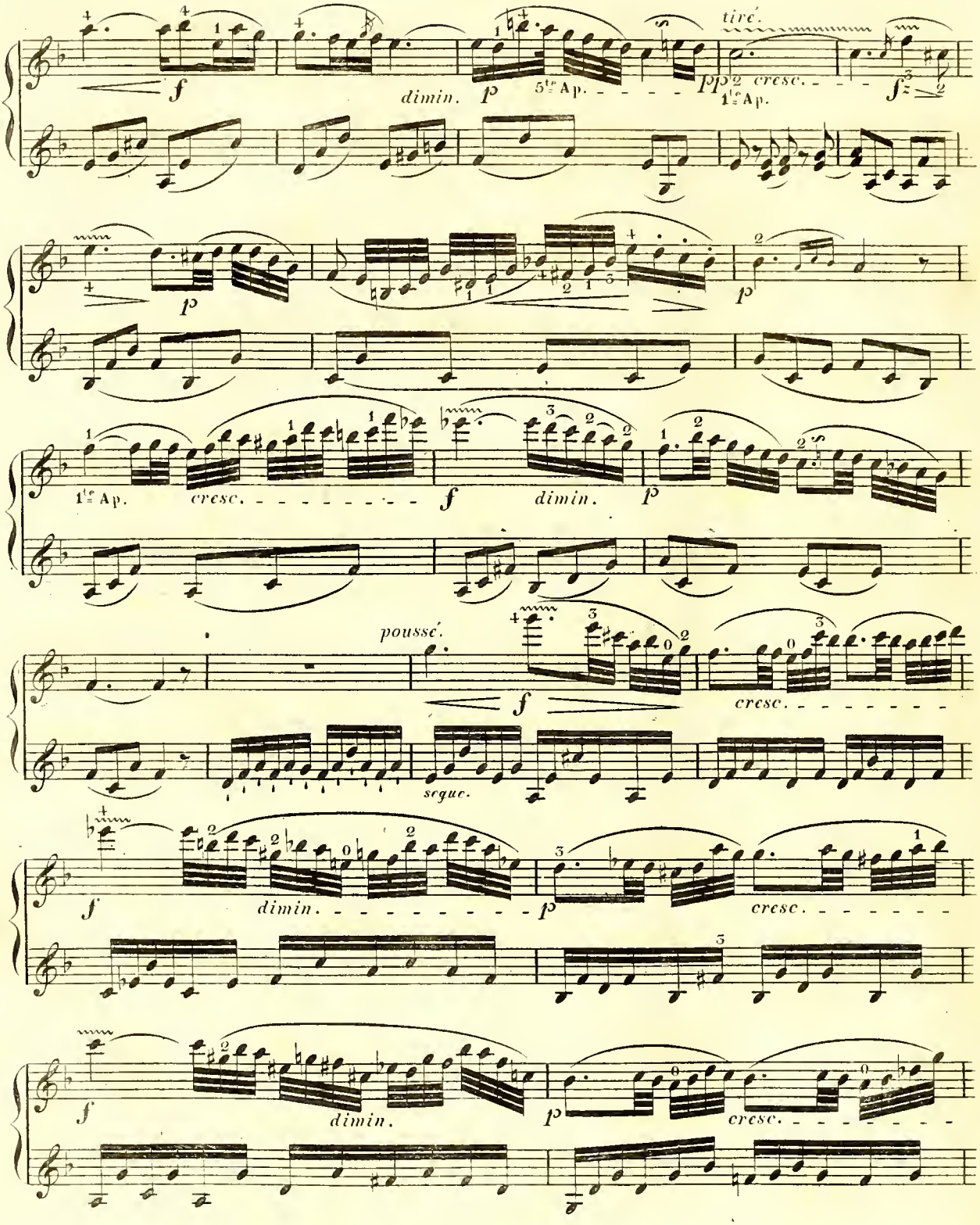

p
poco cresc.
cre - - - - -
- scen - - - - - - do.
f
dimin.
p
ff
tr
dimin.
tiré.
dol.
pp
pp
cresc.
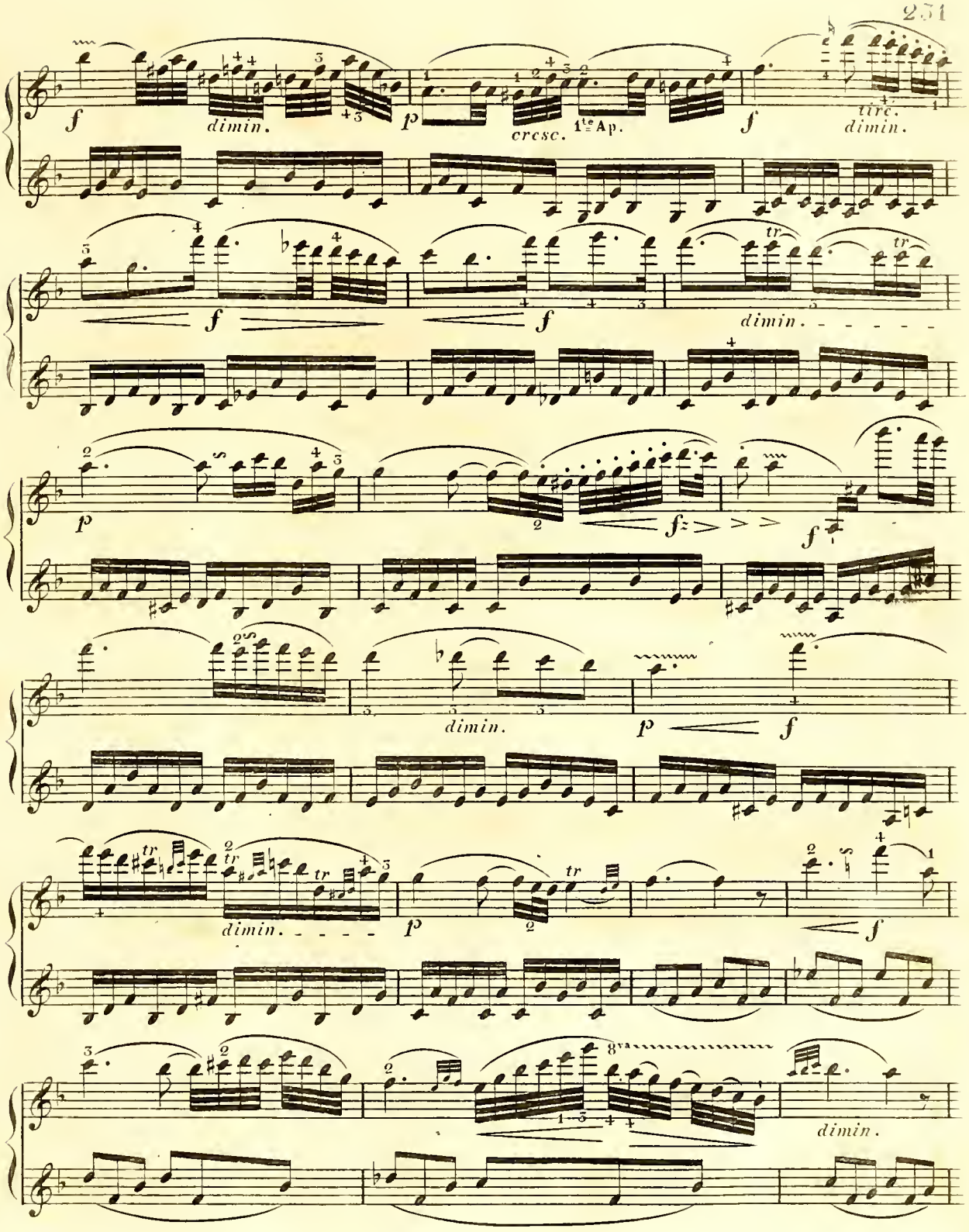

mf
cre - - - -
-scen - - - - - - - - do.
ff
poussé.
sopra la 2da e 3za
ff
p
p
cre- - - -scen - - - - do
f
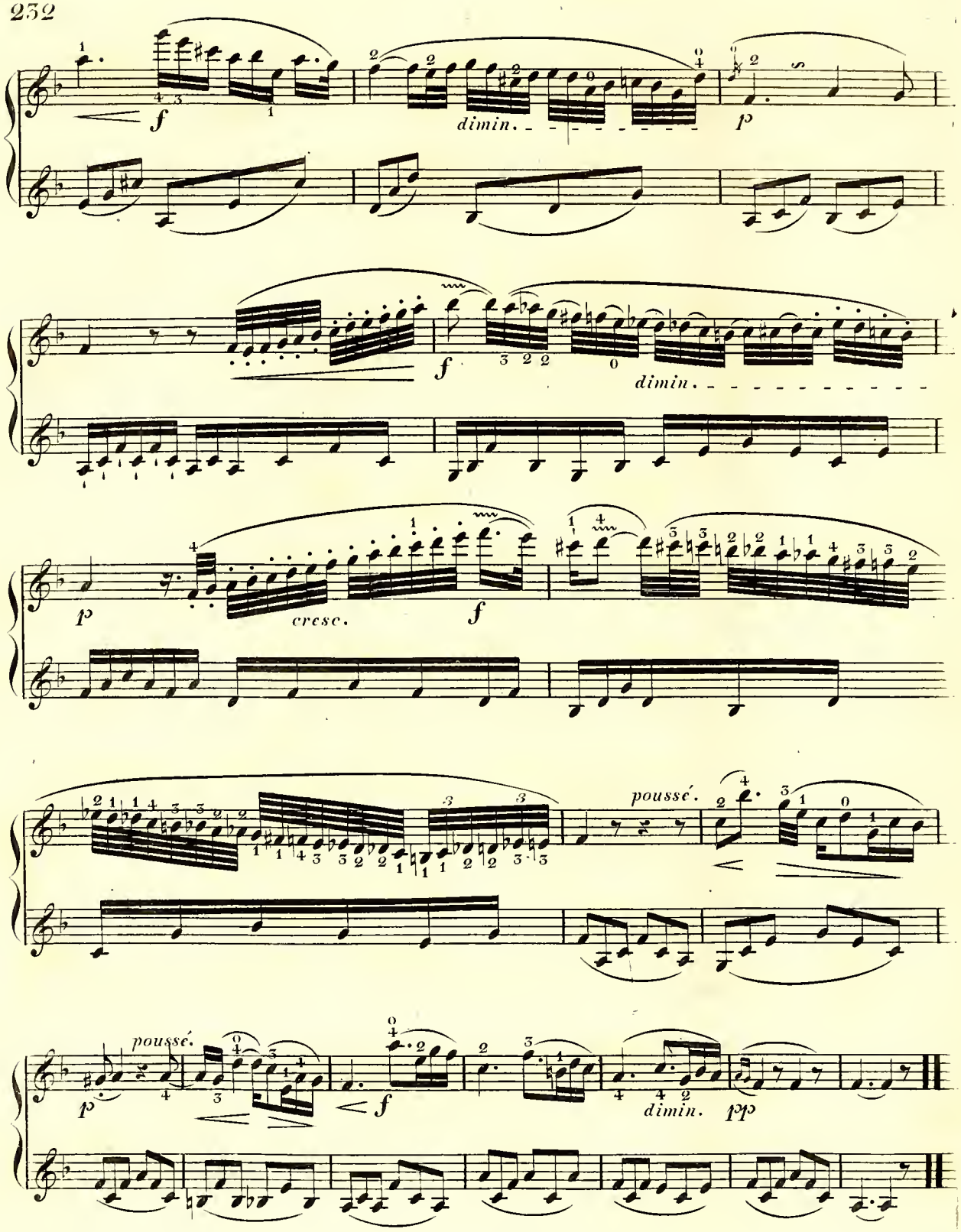
ADAGIO.
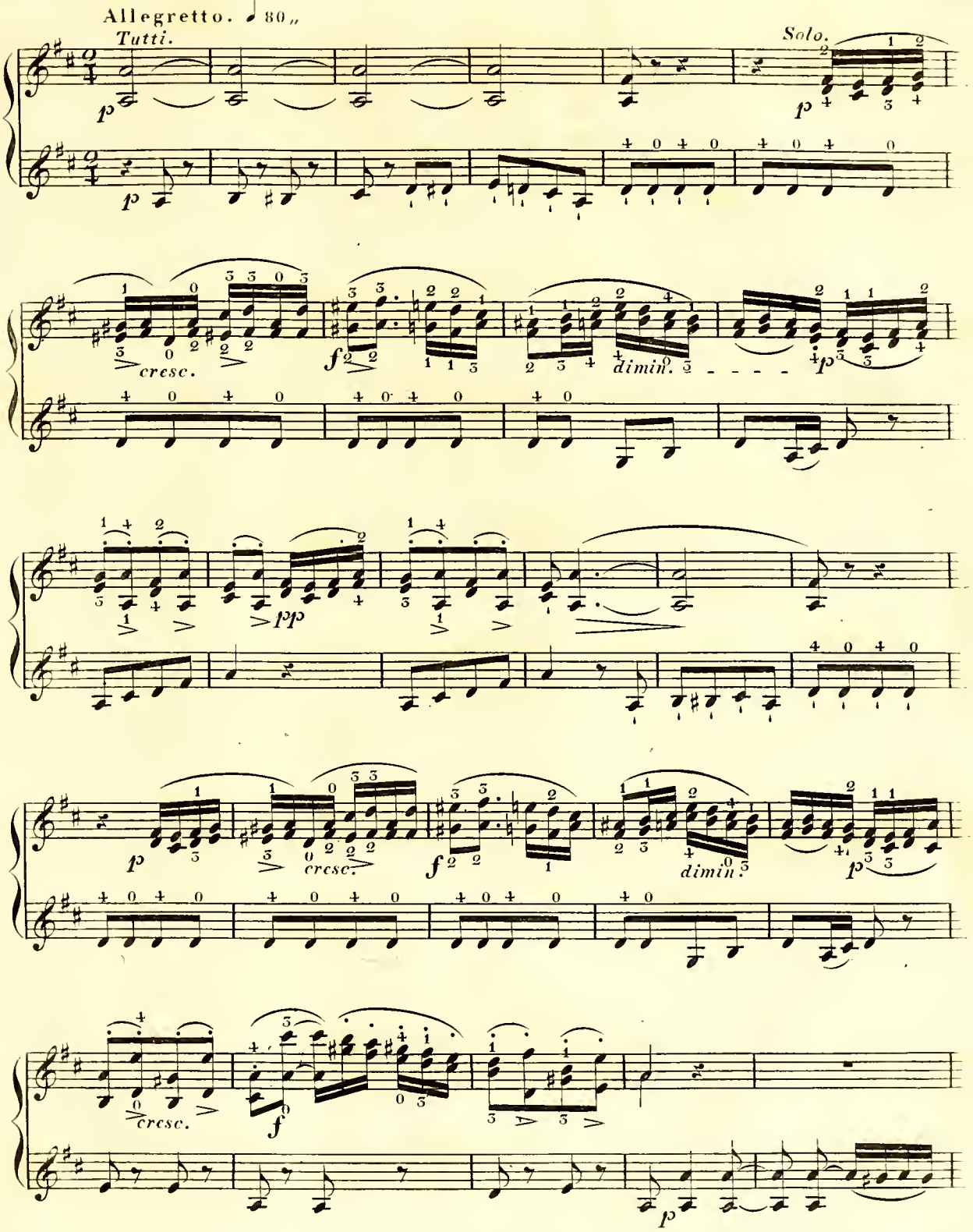

Solo.
poussé.
poussé.
poussé.
tiré.
5te Ap.
dimin.
seguc.
sopra una Corda.
dimi - - - - - - nuen - - - - - - do.
cresc. - - - - - - - - -
dimin.
dimin. - - - - -
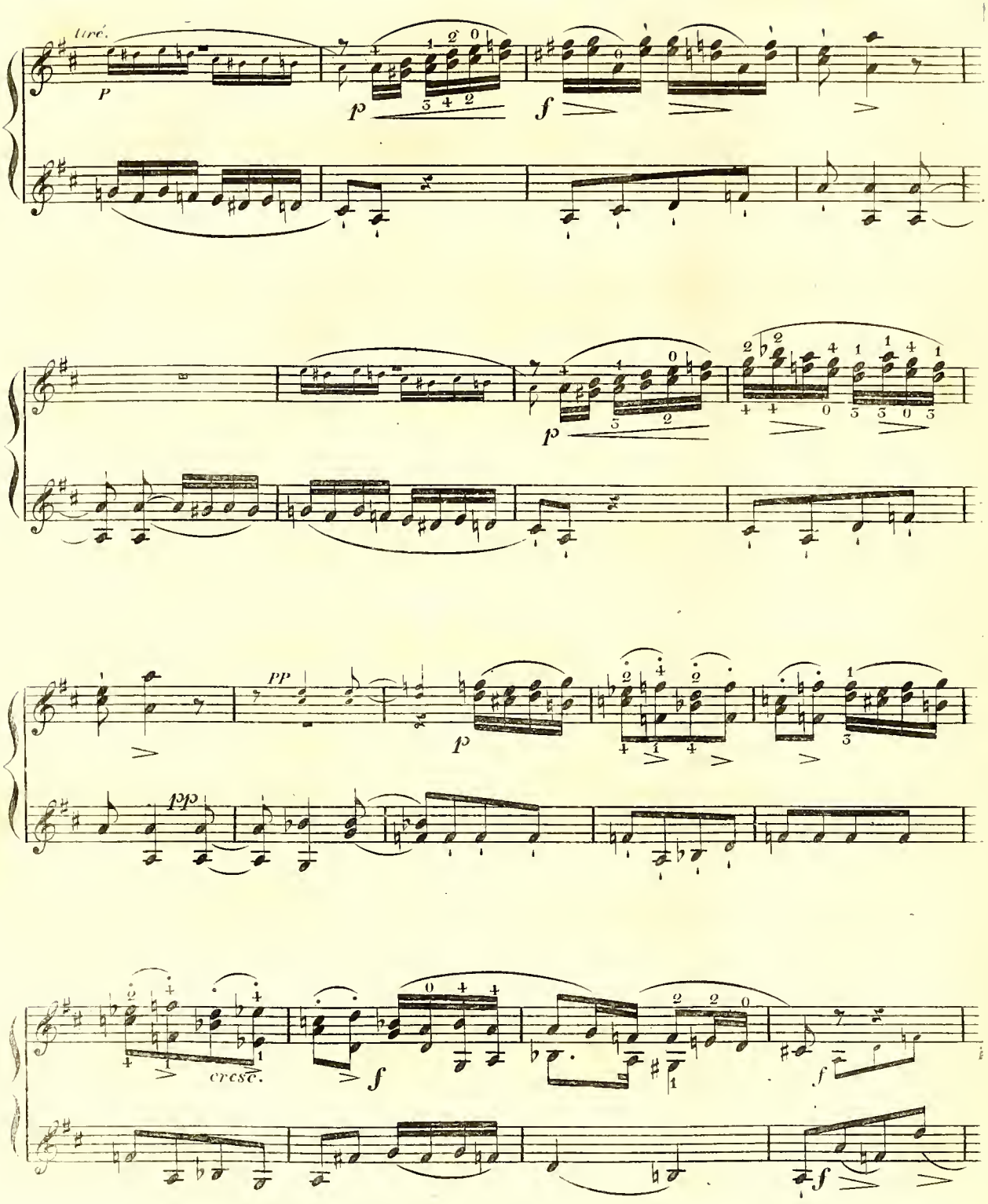

p
fz > mf
cresc.
fz
f
tiré.
dimin.
p
f
dimin.
p
p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
cresc.
f
ff
tiré.
dimin.
dimin.
ff
pp
poussé.
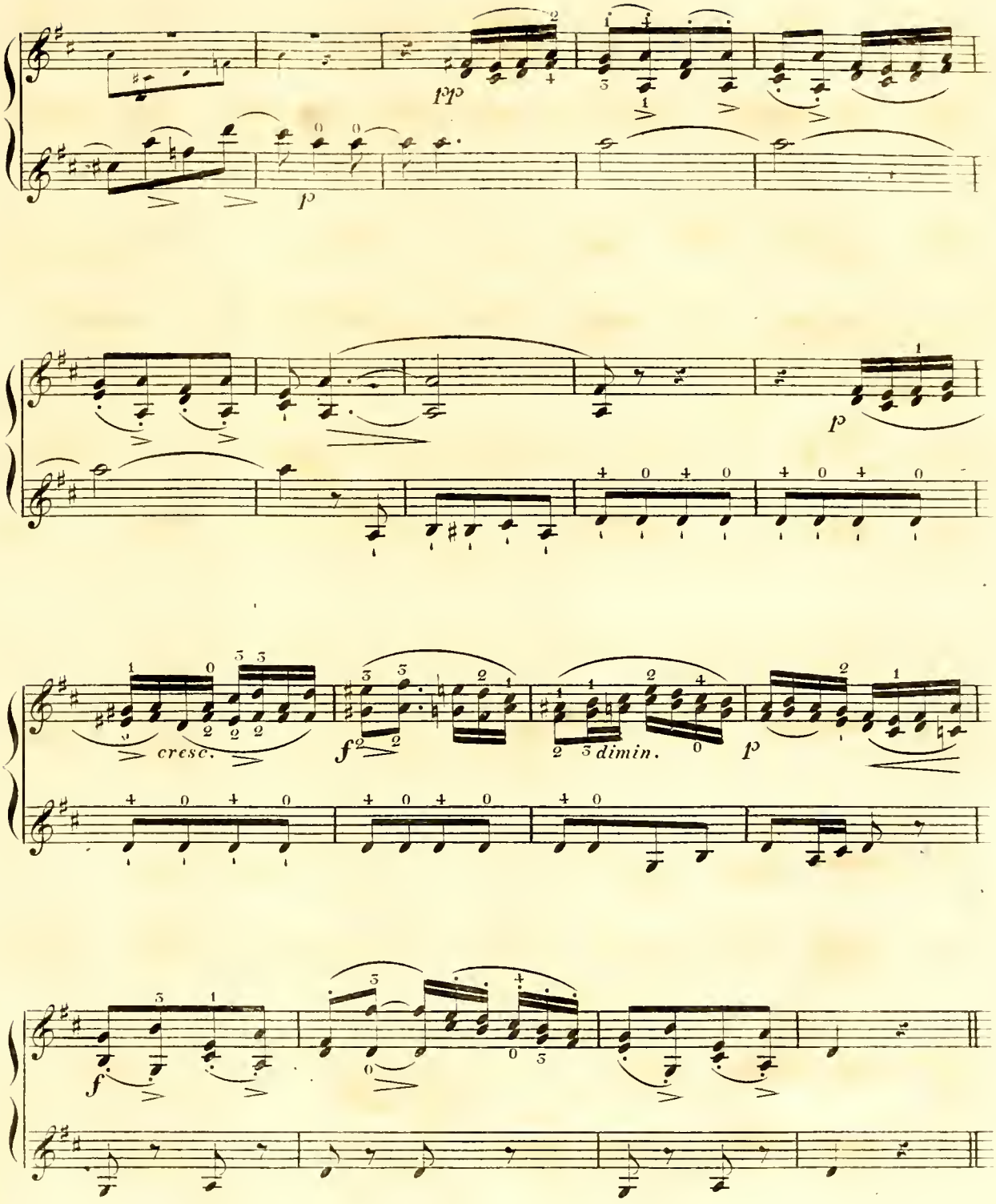

tiré.
f
dimin.
p
5te Ap.
pp
cresc.
1te Ap.
f
p
1te Ap.
cresc.
f
dimin.
p
poussé.
f
cresc.
segue.
f
dimin.
p
cresc.
f
dimin.
p
cresc.
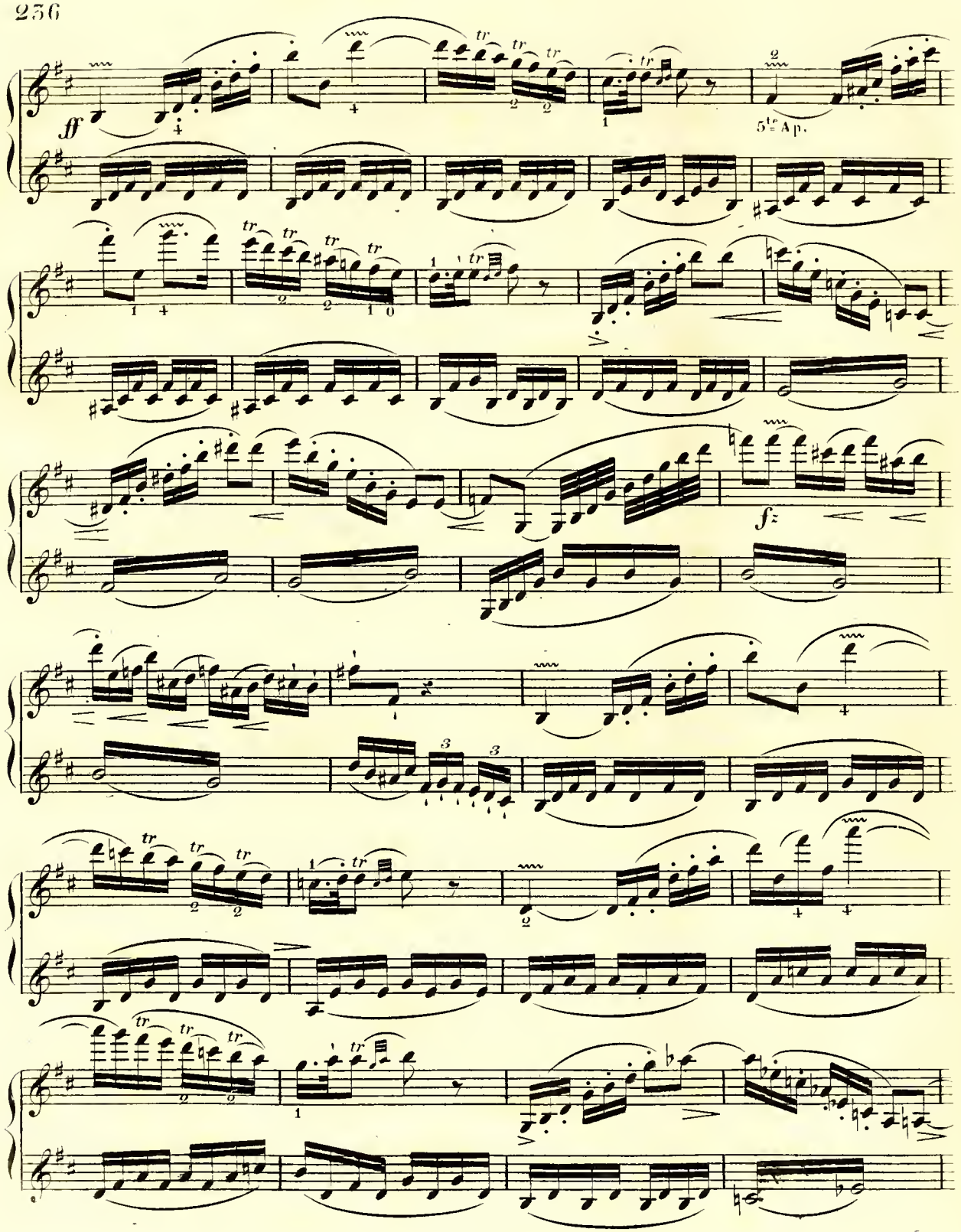

f
dimin.
p
cresc.
1te Ap.
f
tirc.
dimin.
f
f
dimin.
p
fz
f
dimin.
p
f
dimin.
p
f
dimin.
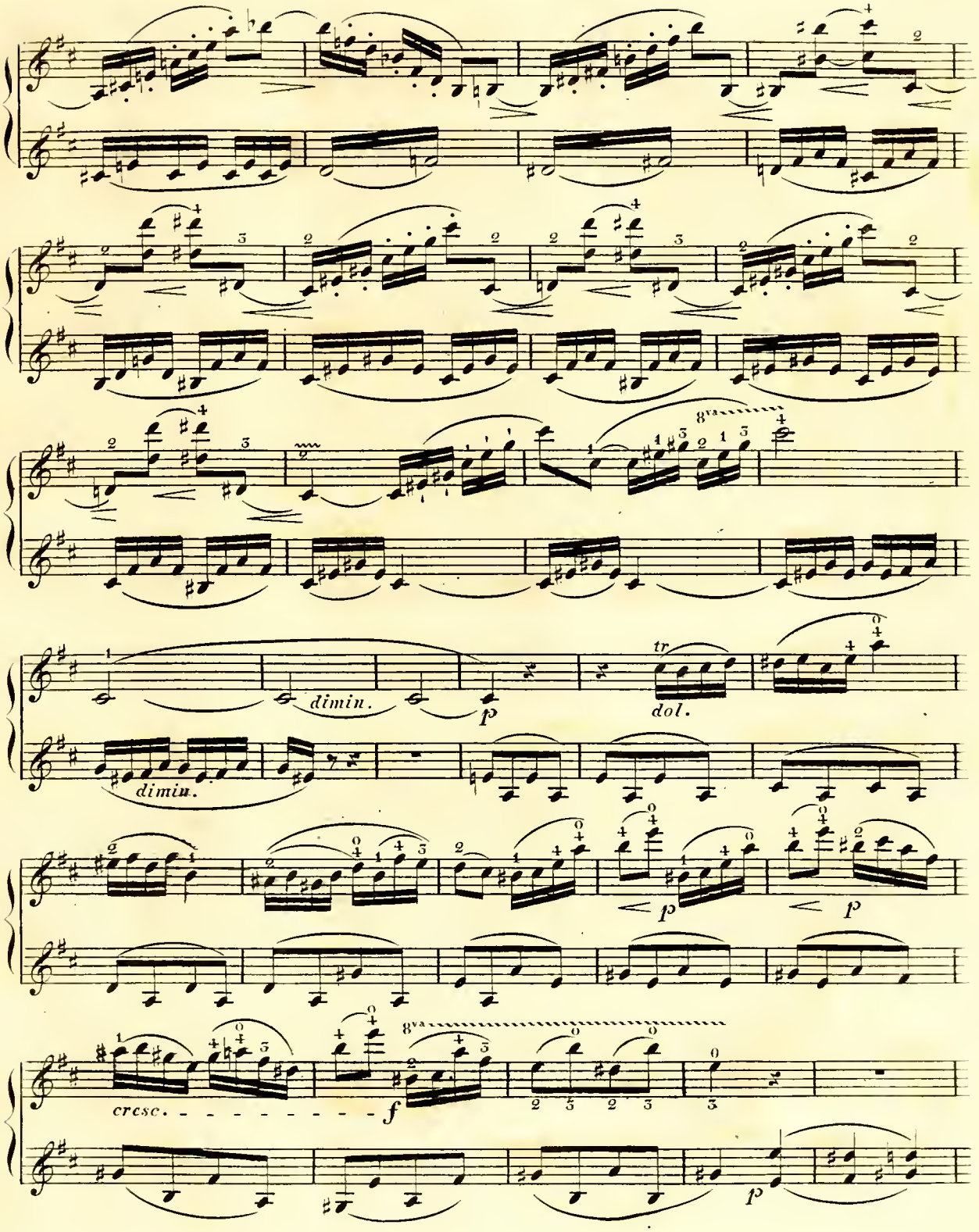

f
dimin.
p
f
dimin.
p
cresc.
f
poussé.
poussé.
p
f
dimin.
pp
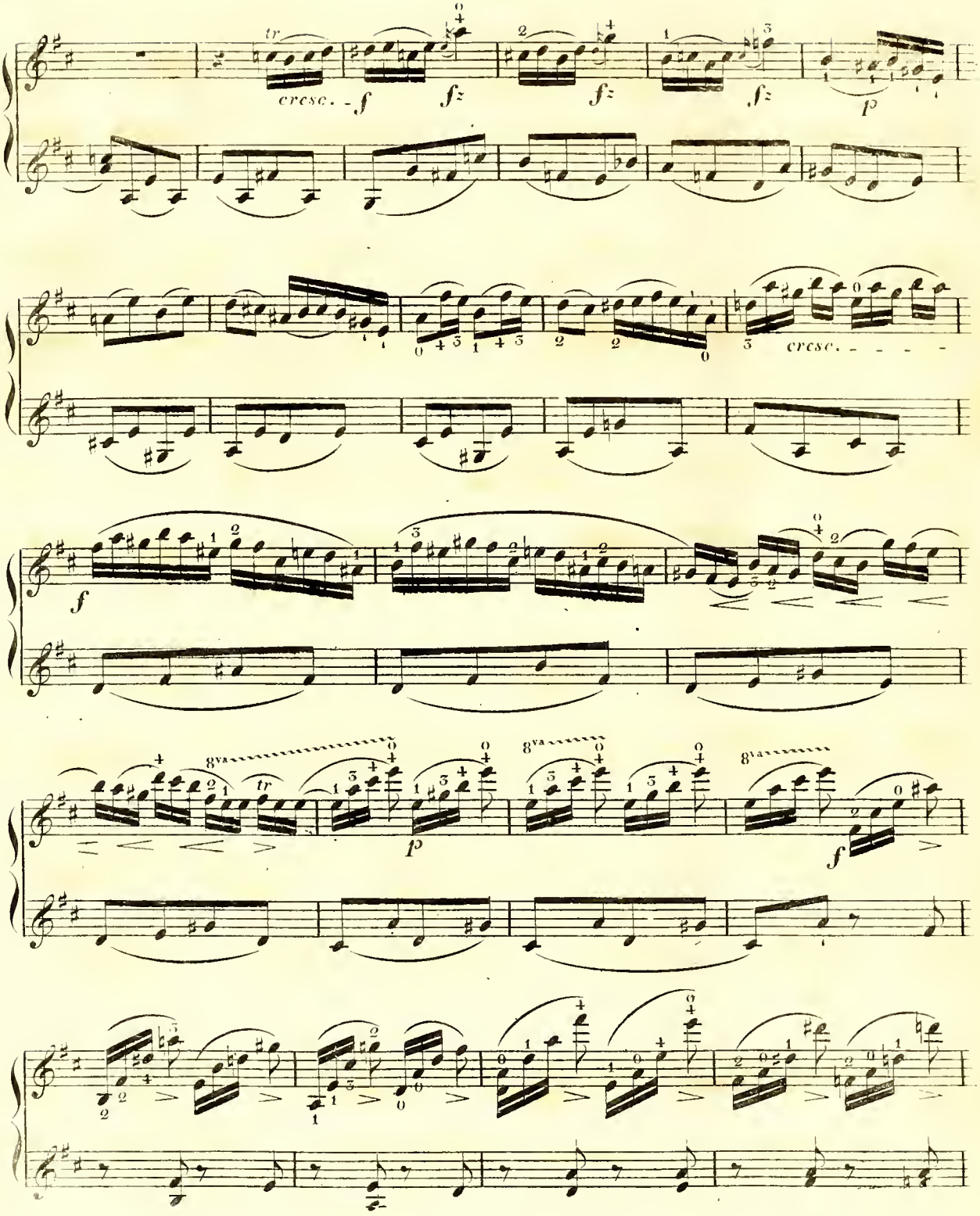

Allegretto. ♩ 80 „
Tutti.
Solo.
cresc.
dimin.
cresc.
dimin.
cresc.
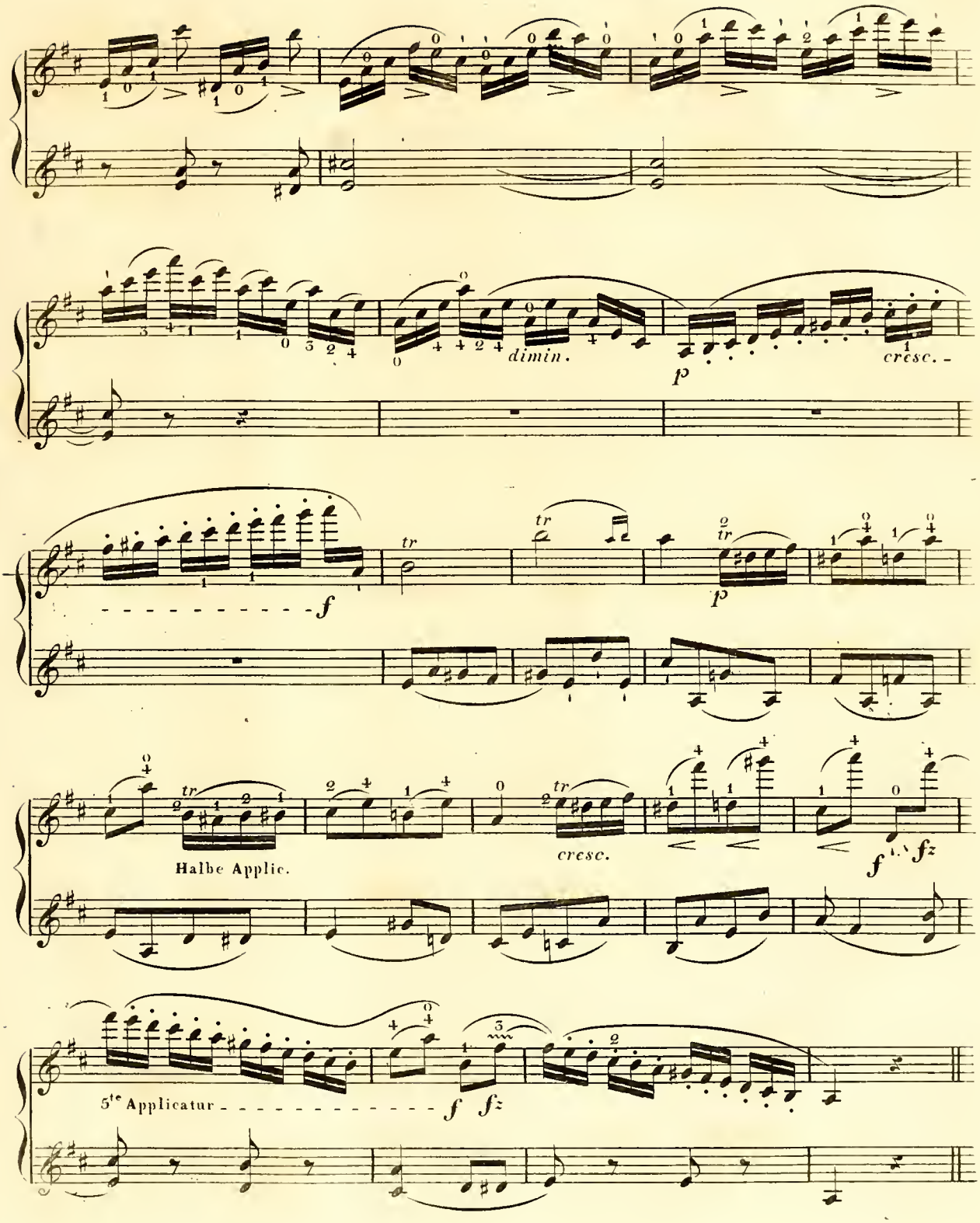

tiré.
P
p
f
p
PP
p
pp
cresc.
f
f
f
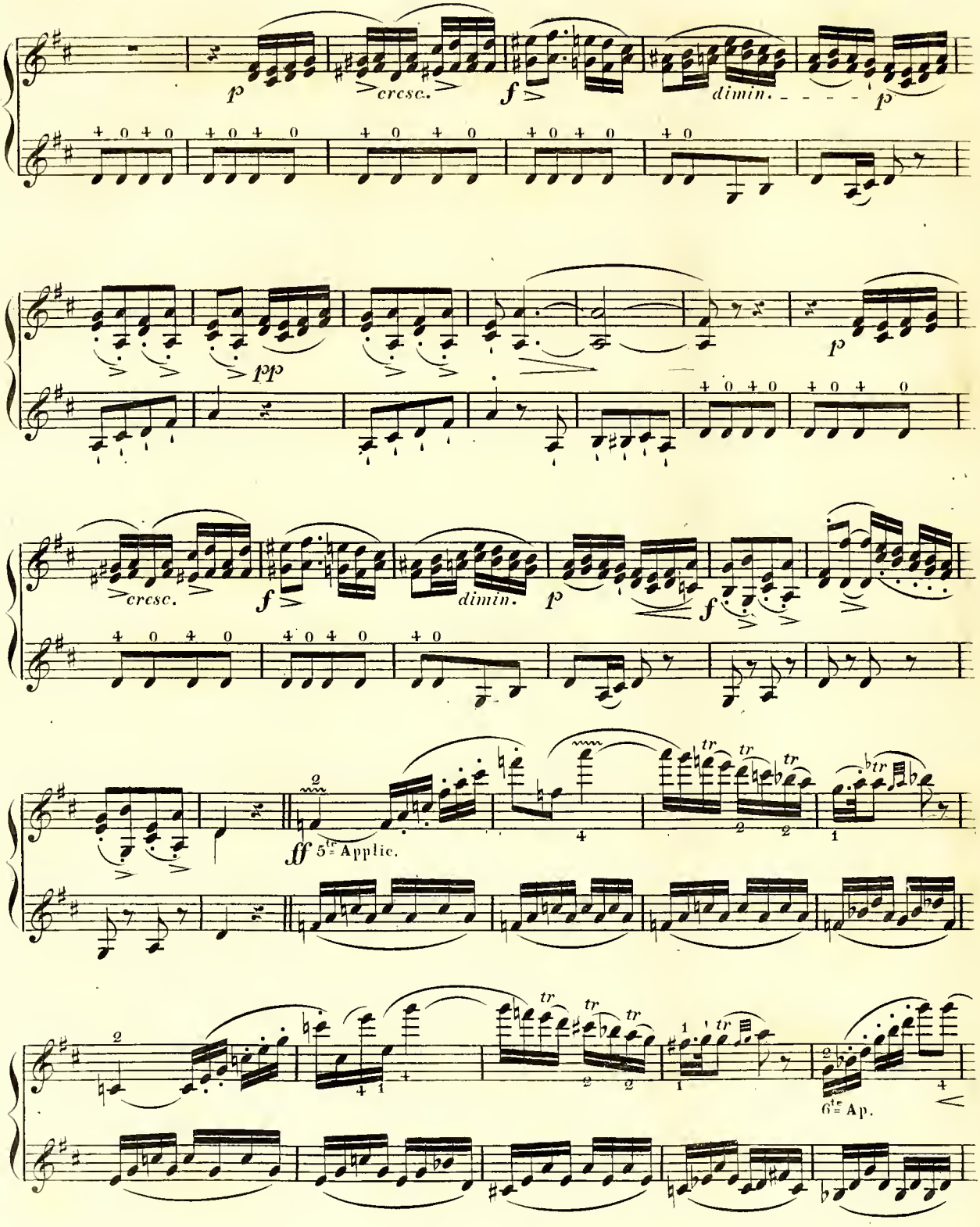

fp
p
p
cresc.
f
dimin.
p
f
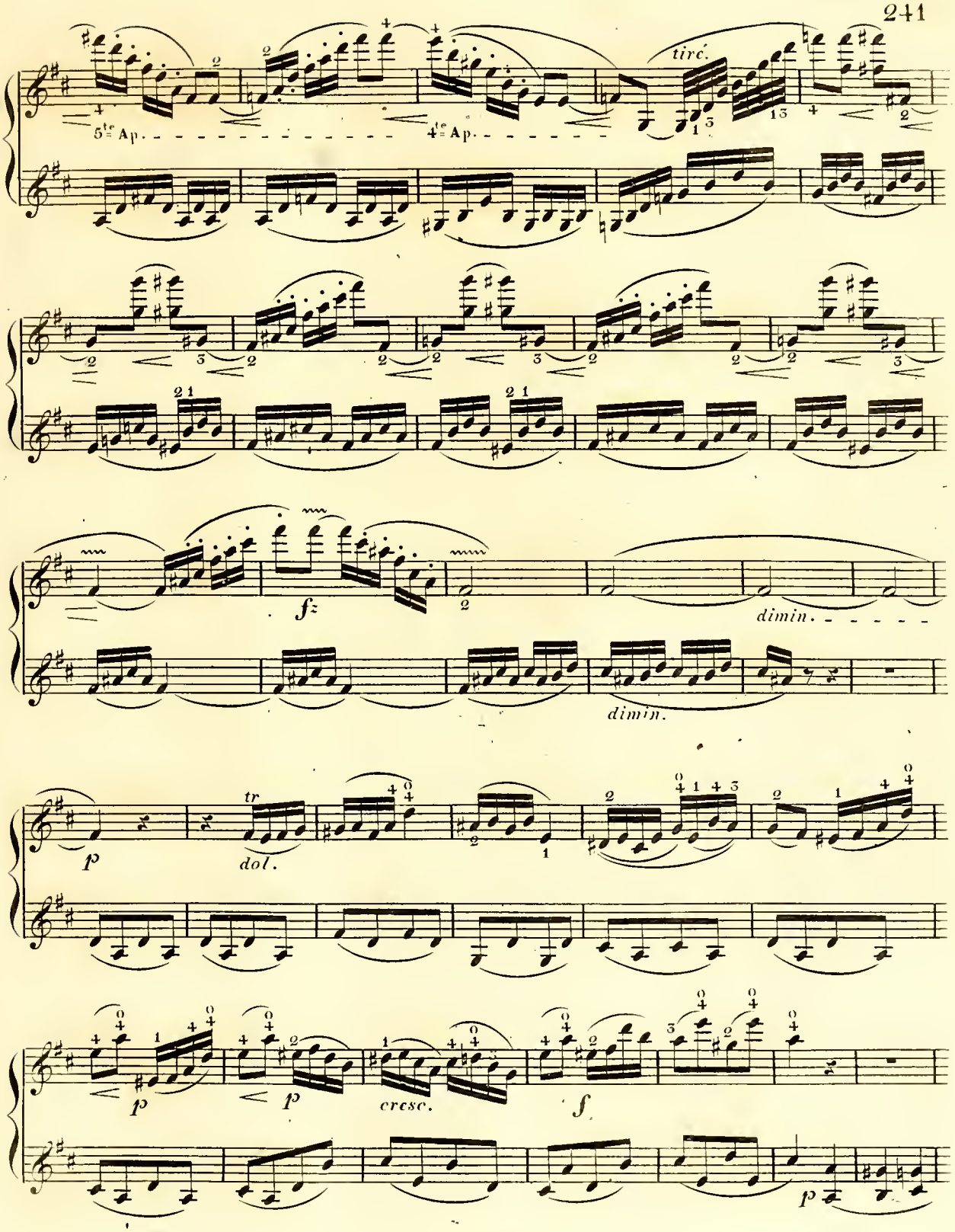

ff
5te Ap.
fz
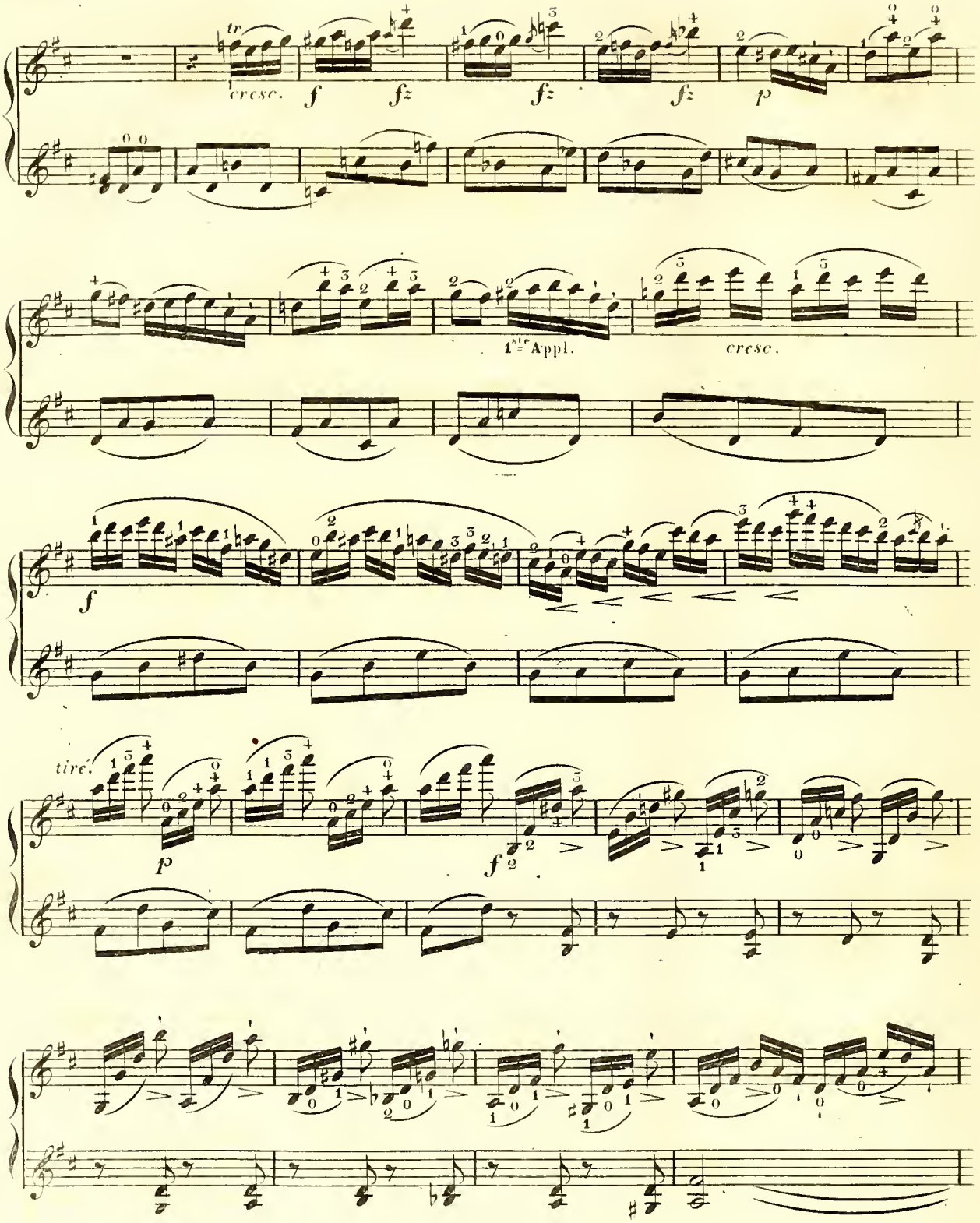

dimin.
dimin.
p
tr
dol.
p
p
cresc.
f
8va
8va
p
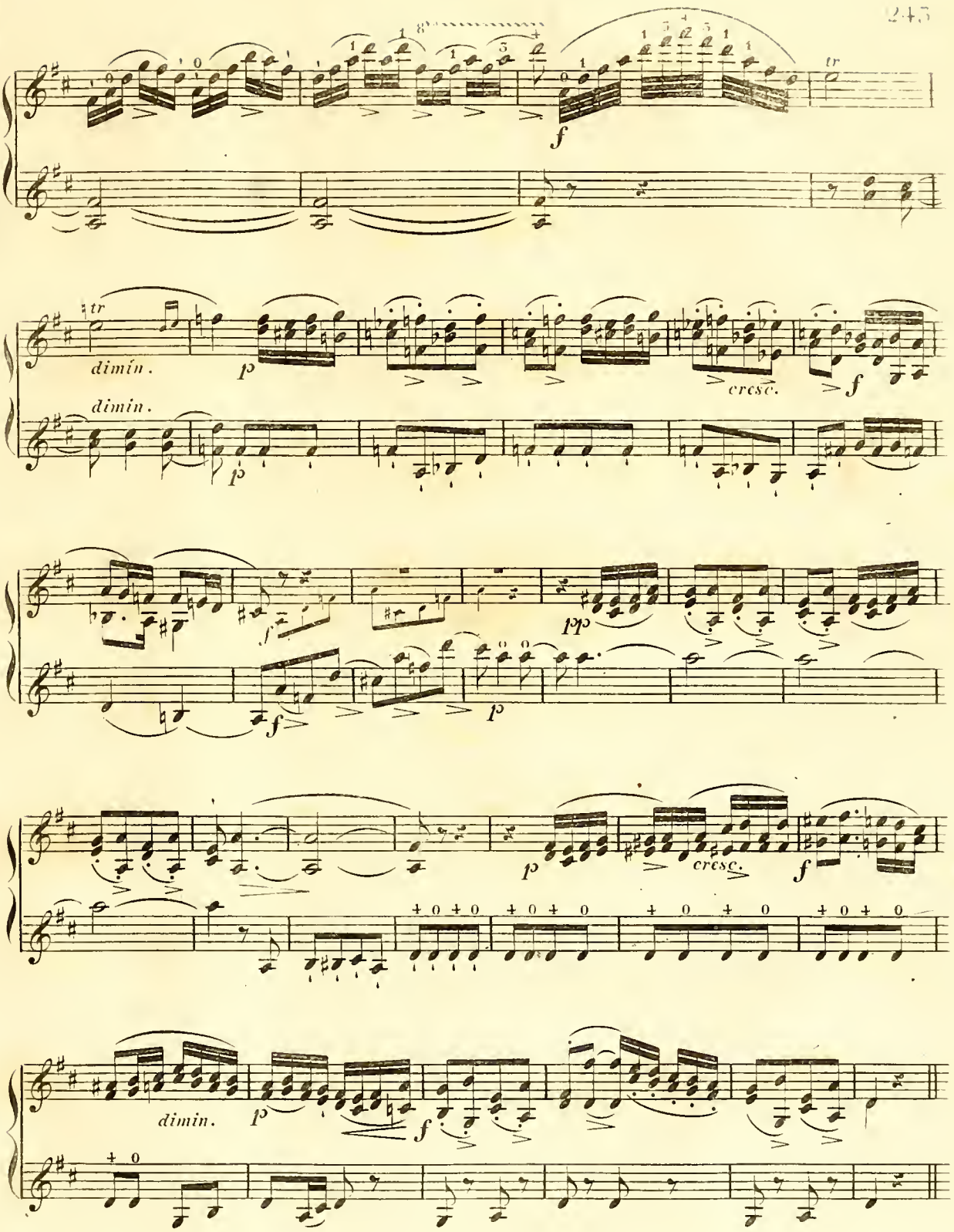

tr
cresc.
f
fz
fz
fz
p
cresc.
f
8va
tr
p
8va
8va
f
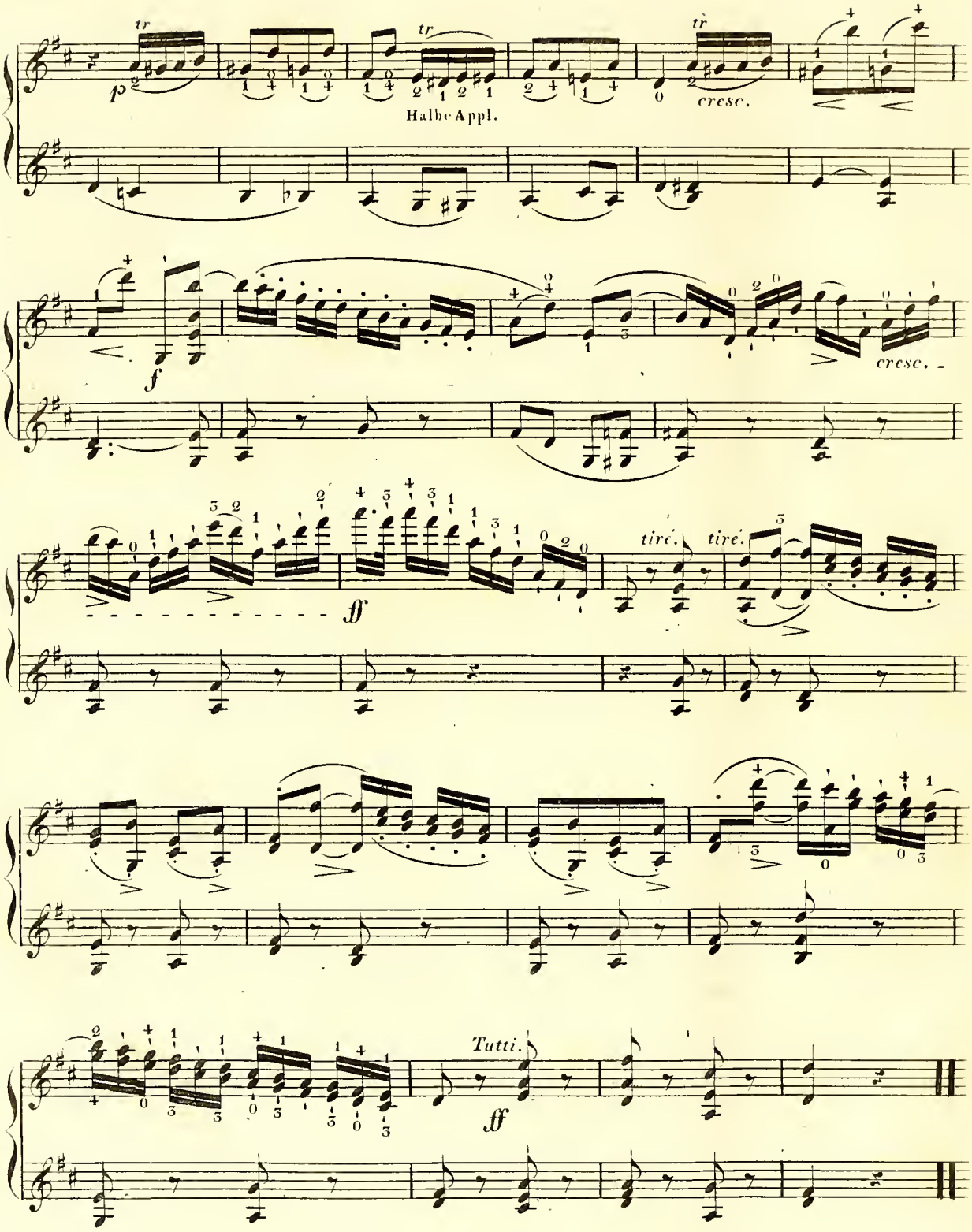

dimin.
p
cresc.
f
tr
p
Halbe Applic.
cresc.
f
fz
5te Applicatur
f
fz


p
cresc.
f
dimin.
p
pp
p
cresc.
f
dimin.
p
f
ff
5te Applic.
6te Ap.


5te Ap.
4te Ap.
tirc.
fz
dimin.
dimin.
p
dol.
p
p
cresc.
f
p


tr
cresc.
f
fz
fz
fz
p
1ste Appl.
cresc.
f
tiré
p
f


8va
tr
f
tr
dimin.
p
dimin.
p
cresc.
f
f
pp
f
p
p
cresc.
f
dimin.
p
f


tr
p
Halbe Appl.
cresc.
f
cresc.
ff
tiré.
tiré.
Tutti.
ff

Dritter Abschnitt.

Über das Verfahren beym Einüben neuer Concertstücke.

Wären alle Solostimmen so genau bezeichnet wie die, der vorstehenden Concerte, so würde die Vortragsweise, auch ohne Worterklärung leicht aufgefunden werden können. So ist aber die Bezeichnung der meisten, gestochenen Violinkompositionen, obgleich sorgfältiger wie früher, wo dem Spieler die Wahl der Ausdrucksmittel fast ganz überlassen war, doch immer noch sehr unvollständig und fehlerhaft, ersteres durch Schuld der Komponisten, letzteres durch die Nachlässigkeit der Notenstecher und Correktoren, die hierauf zu wenig Aufmerksamkeit verwenden.

Bey den meisten, neu einzuübenden Concertstücken wird daher der Schüler die Bezeichnung zu ergänzen und die, vom Komponisten nicht angegebenen Ausdrucksmittel selbst aufzusuchen haben.

Hierbey ist nun auf folgende Weise zu verfahren:

Da zuerst die Noten eingeübt werden müssen, so hat der Schüler vor allem die, zur Überwindung der Schwierigkeiten der linken Hand, günstigsten Applicaturen aufzusuchen und in die Stimme einzutragen. Ist dies geschehen, so bemühe er sich (, stets spielend,) die zweckmässigste Eintheilung der Bogenstriche für den Vortrag der Gesangstellen und die effektvollsten Stricharten für die Passagen aufzufinden. Dann suche er, wie der Vortrag durch die künstlichen Applicaturen und das, was sie einschliessen, (Fingerwechsel auf einem Ton und Fortgleiten von einem Ton zum andern,) durch wohlangebrachte Bebungen und durch feinere Nuancirung von Stärke und Schwäche, als der Komponist angegeben hat, belebt und im Ausdruck gesteigert werden kann; und ist auch dieses aufgefunden und bezeichnet, erst dann übe er alles mit Ausdauer ein, sowohl bis zur höchsten Vollendung des Technischen, wie auch bis zum belebtesten und innigsten Ausdruck im Vortrage.

Von allem Vorstehenden ist aber eine gute Eintheilung der Bogenstriche das nöthigste Erforderniss zum schönen Vortrag, und doch lassen sich bey der grossen Mannigfaltigkeit der musikalischen Phrasen keine speciellen Vorschriften dafür geben. Alles, was im Allgemeinen darüber gesagt werden kann, besteht in folgendem: 1.) im *forte* muss ein öfterer Bogenwechsel statt finden wie im *piano*; 2.) zu einzelnen Tönen sowohl, wie zum Schluss solcher Phrasen, die sehr zart endigen sollen, wird der Herabstrich, zu allen Tönen, Scalen und andern Figuren, die anwachsen sollen aber passender der Aufstrich genommen, so wie dieser auch 3.) zu allen Schlussnoten gebrochener Accorde und Scalen, wenn sie stark herausgehoben werden müssen, zu verwenden ist. Sind diese und ähnliche Rücksichten aber nicht zu nehmen, so muss 4.) der alten Regel gemäss, bey den leichten Takttheilen der Aufstrich, bey den schweren der Herabstrich genommen und so viel es möglich ist, jeder Takt mit dem Herabstrich begonnen und mit dem Aufstrich geendet werden.

Bey der Dürftigkeit dieser Vorschriften wird der Schüler anfangs sich wohl gröstentheils seiner Routine, die er durch genaues Befolgen der, in den vorstehenden Musikstücken enthaltenen Bezeichnung, bereits erworben haben wird, überlassen müssen. Durch sie und durch Vergleichung mit Ähnlichem, von ihm bereits Einstudiertem wird er bis zu dem Zeitpunkt, wo ihn Gefühl und Geschmack allein leiten werden, sowohl die zweckmässigste Bogeneintheilung als auch die

rechten Momente für die Anwendung der übrigen, zum schönen Vortrag erforderlichen Hülfsmittel auffinden müssen. Eine Erleichterung kann es ihm gewähren, wenn er die vorstehenden Solostimmen mit den gestochenen der beyden Concerte vergleicht und dadurch auf das, was hier zur genauern Bezeichnung des Vortrages hinzugefügt ist, aufmerksam gemacht wird.

*

Vierter Abschnitt.

Vom Vortrage des Quartetts.

In neuerer Zeit ist eine Gattung von Quartetten entstanden bey welchen die erste Violine die Solostimme führt und die andern drei Instrumente bloss accompagniren. Man nennt sie, zur Unterscheidung von den wirklichen Quartetten, Soloquartetten. (*Quatuors brillants.*) Sie haben den Zweck, dem Solospieler in kleinern musikalischen Zirkeln Gelegenheit zur Darlegung seiner Virtuosität zu geben. Sie gehören daher, was den Vortrag betrifft, in die Cathegorie der Concertmusik und alles, was in den vorstehenden Abschnitten vom Vortrage des Concerts gesagt worden ist, findet auch auf sie und ähnliche Solosachen mit drei-oder vier-stimmigen Accompagnement (wie Variazionen, Potpourris u. d.) die volle Anwendung, jedoch mit der einzigen Einschränkung, dass hier, in kleinem Raume und mit schwacher Besetzung, der Ton des Instruments nicht bis zur grössesten Stärke gesteigert werden darf und alles Rauhe im Spiel, was sich im Concertsaal bey der Entfernung der Zuhörer verliert, sorgfältig vermieden werden muss.

Der Vortrag des wirklichen Quartetts unterliegt aber ganz andern Anforderungen. Bey ihm ist es nicht darauf abgesehen, dass ein einzelnes Instrument glänze, sondern dass alle vier auf gleiche Weise in die Idee des Komponisten eingehen und sie zur Anschauung bringen. Der erste Geiger darf sich daher weder in der Stärke des Tons, noch in der Art des Vortrages vor den andern auszeichnen wollen; er muss vielmehr sich ihnen auf das innigste anzuschliessen, ja, in Stellen, wo er nicht die Hauptstimme führt, selbst unterzuordnen wissen.

Da die Art des Vortrages stets aus der Idee und dem Geiste der Komposition hervorgehen soll, so muss der Solospieler beym Quartettspiel seine, ihm eigenthümliche Vortragsweise des Solos zu verläugnen und dem jedesmaligen Charakter des vorliegenden Quartetts anzupassen wissen. Nur wenn er dies vermag, wird es ihm gelingen können, sowohl den Charakter der einzelnen Sätze des Quartetts, wie auch die Verschiedenheit des Styls in den Werken unserer klassischen Quartettkomponisten klar hervorzuheben.

Der Schüler ersieht hieraus, dass zum vollkommnen Vortrag des Quartetts, wenn auch vielleicht weniger mechanische Fertigkeit wie zum Concertspiel, doch manches andere erforderlich ist, was bey jenem eher entbehrt werden kann, vorzüglich aber ein leicht erregbares Gefühl, ein gebildeter Geschmack und Kentniss der Komposition.[*)]

[*)] Sollte der Schüler nicht bereits begonnen haben, die Theorie der Tonsetzkunst zu studieren, so ist es nun die höchste Zeit dazu.

Wenn dies zusammen erst den vollkommenen Quartettspieler macht, so ist doch auch wieder nichts geeigneter, diese Eigenschaften zu erwerben und weiter auszubilden als ein fleissiges Quartettspiel selbst. Der Schüler versäume daher keine Gelegenheit, wo es ihm vergönnt seyn wird, bey guter Quartettmusik mitzuwirken. Doch beginne er bey der zweiten Violine und lerne zuerst die schwere Kunst des Begleitens. Sie besteht in der Fertigkeit, sich in Allem der ersten Geige auf das genaueste anzuschliessen, z. B. in der Stärke des Tons, in den kleinen, vom ersten Geiger vielleicht veranlassten Rückungen des Zeitmaasses, so wie im Vortrag der thematisch durchgeführten Figuren, wenn sie sich in der zweiten Stimme vorfinden; ferner in der genauesten Befolgung der vorgeschriebenen Stricharten, Bindungen, wie auch der Nuançen von *p.* und *f* ohne jedoch bey letzterem grell und vorlaut hervorzutreten, wenn es die, der zweiten Violine zuertheilte Figur nicht etwa ausdrücklich verlangt.

Hat der Schüler sich so einige Zeit durch Begleiten vorbereitet; hat er dabey in einem guten Vorbilde die Vortragsweise der Quartettmusik kennen gelernt und will er sich nun auch bey der ersten Geige versuchen, so ist es für den Anfang durchaus nöthig, dass er seine Stimme, ganz so, wie es bey der Concertmusik geschah, vorher bezeichnet und einübt. Unsere vorzüglichsten Quartettkomponisten waren keine Geiger, oder waren es doch nicht genug, um die Mechanick des Violinspiels genau zu kennen; die Bezeichnung der Bogenstriche, der künstlichen Applicaturen u.s.w. ist daher bey ihren Quartetten in der Regel noch mangelhafter wie bey der Concertmusik und muss vom Spieler also nothwendig ergänzt werden. Es ist hierbey jedoch grössere Vorsicht und Zurückhaltung erforderlich, wie bey jener, da es hier nicht darauf ankommt, seine Virtuosität zu zeigen, sondern die Idee des Komponisten ins Leben zu rufen. Es dürfen daher, z. B. solche Stricharten, die zur Charakteristick eines musikalischen Gedankens gehören und welche in den andern Stimmen wiederkehren, nicht willkührlich abgeändert werden, wenn sie auch der Spieler mit bequemeren oder pikanteren zu vertauschen wüste. Auch im Hinzufügen der andern, beym Solospiel gebräuchlichen Ausdrucksmittel muss der Quartettspieler vorsichtig seyn, da dadurch leicht das Ensemble gestört und die Idee des Komponisten entstellt werden kann. Nur solche Perioden bey denen er entschieden die Solostimme hat und von den andern nur begleitet wird, mag er auf die, bey Solosachen gebräuchliche Weise ausschmücken. Um mithin ein Quartett tadellos bezeichnen zu können, muss man es in Partitur vor sich liegen oder durch öfteres Hören schon genau kennen gelernt haben.

Ein solches, wohlüberdachtes Bezeichnen der Bogenstriche, Applicaturen u. s. w. gehe nun dem Vortrage eines jeden Quartetts so lange voraus, bis der Schüler die Fertigkeit erworben hat, beym Lesen der Noten auch gleich die zweckmässigste Eintheilung der Bogenstriche und die Anwendung der andern, zur Belebung des Vortrags geeigneten Hülfsmittel, aufzufinden. Diese Fertigkeit, die anfangs nur das roheste und zunächstliegende umfassen wird, muss vom Schüler, in dem Maasse, wie sich sein Geschmack läutert und seine Einsicht in der Kunst erweitert, immer feiner ausgebildet und endlich zum vollendetsten Vortrag gesteigert werden.

Fünfter Abschnitt.

Vom Orchesterspiel und dem Accompagnement.

Das Orchesterspiel des Geigers unterscheidet sich vom Concert- und Quartett-Spiel am wesentlichsten dadurch, dass bey ihm dieselbe Stimme von mehreren zugleich gespielt wird. Jeder einzelne muss sich daher bestreben 1.) in der Intonation 2.) in der Eintheilung der Taktglieder, 3.) in der Betonung derselben, 4.) in der Ausführung der vorgeschriebenen Nuançen von *p.* und *f.* und 5.) in der Eintheilung der Bogenstriche den andern möglichst gleich zu kommen.

Was 1.) die Intonation betrifft, so giebt es nur eine richtige; je mehr also jeder Einzelne dieser nachstrebt, je sicherer wird er auch mit den andern zusammen treffen.

2.) Die Eintheilung der Taktglieder nach ihrem Zeitwerth, muss beym Orchesterspiel die allerstrengste seyn, weil sonst kein genaues Zusammentreffen der Spieler möglich wäre. Alles Verweilen auf einzelnen oder mehreren Tönen, (das *Tempo rubato,*) welches beym Solospiel oft von so grosser Wirkung ist, darf also hier nicht statt finden.

3.) Die Betonung muss sich auf die ganz gewöhnliche der schweren Takttheile beschränken. Jede andere, im Solospiel gebräuchliche, um den Vortrag pikanter zu machen, ist hier unzulässig, wenn sie nicht etwa ausdrücklich vorgeschrieben und daher von allen Mitspielenden auszuführen ist.

Eben so muss sich 4.) der Orchesterspieler auf die genaue Befolgung der vorgeschriebenen *p.* und *f.* beschränken und darf nicht, wie beym Solospiel noch neue Nuançen von Stärke und Schwäche eigenmächtig hinzu fügen.

Die schwierigste Aufgabe ist es aber 5.) in der Eintheilung der Bogenstriche mit den Mitspielenden genau zusammen zu treffen. Hierin bleibt daher auch, selbst bey den, am besten eingeübten Orchestern, noch vieles zu wünschen übrig. Die Schwierigkeit liegt aber hauptsächlich darin, dass 1.) die Bezeichnung der Bogenstriche in den Orchesterstimmen gewöhnlich noch nachlässiger und mangelhafter ist, wie bey der Concert- und Quartett-Musik und dass 2.) die Geiger eines Orchesters nie aus einer und derselben Schule hervorgegangen sind,*) und daher jeder eine andere Bogenführung, und was hieraus folgt, auch eine andere Eintheilung der Bogenstriche hat. Und doch ist es nicht blos für das Auge sehr angenehm, sondern auch für die Betonung, für die Gleichheit in Stärke und Schwäche, mit einem Wort, für das ganze Ensemble von grosser Wichtigkeit, dass die Auf- und Abstriche bey allen Geigern derselben Stimme, stets zusammentreffen. Damit nun dieses Ziel möglichst erreicht werde, muss sich der Orchesterspieler streng an die alte Regel binden, welche vorschreibt: das schwere Takttheil mit dem Herabstrich, das leichte mit dem Aufstrich zu nehmen und jeden Takt daher im Herabstrich zu beginnen und im Aufstrich zu endigen. Der Vorgeiger hat ausserdem noch die Verpflichtung, die mangelhafte Bezeichnung der Bogenstriche zu ergänzen; (besonders wenn mehrere Proben statt finden, wie bey Opern, Oratorien, Sinfonien) und dadurch das möglichst genaueste Zusammentreffen in der Eintheilung der Bogenstriche zu erwirken.

---

*) Eine Ausnahme machen nur die Orchester der Conservatorien (in Paris, Prag, Neapel,) weshalb auch dort im Zusammenspiel der Geiger Bewunderungswürdiges geleistet wird.

Fernere Vorschriften für den Orchesterspieler sind: sich aller Zusätze von Vorschlägen, Doppel = schlägen, Trillern und dergleichen zu enthalten, wie auch alle künstlichen Applicaturen, das Fortglei = ten von einem Ton zum andern, den Wechsel der Finger auf einem Ton, kurz, alles das zu vermeiden, was nur zur Ausschmückung des Solospiels gehört, und in das Orchesterspiel übertragen, den Einklang des Zusammenspiels stören würde. Finden sich in einer Orchesterstimme Vorschläge und Doppelschlä = ge, so muss vom Vorgeiger die Länge der ersten und die Art der Ausführung der zweiten genau bestimt und hiernach von allen gleichmässig ausgeführt werden.

Hinsichtlich des Zeitmaasses hat sich der Orchesterspieler genau nach der Angabe des Dirigenten zu richten, es sey dies ein vorspielender oder taktgebender. Auch hat er die Verpflichtung oft einen Blick, über die Noten weg, auf diesen zu werfen, damit er nicht nur, nach den gegebenen Taktschlägen, stets richtig im Zeitmaass bleibe, sondern auch schnell folge, wenn dieses etwa zurückgehalten oder ge steigert wird.

Beym Accompagnement hat der Orchesterspieler die Verpflichtung sich dem Solospieler ganz unter = zuordnen. Er messe daher die Stärke seiner Begleitung stets nach der des Solospiels ab, und trage Sor = ge, dass er es nie bedecke oder übertöne. Die *f*, oder *fz*, die während eines Solos in der Begleitungsstim me etwa vorkommen, dürfen daher nie so stark und rauh herausgehoben werden, wie beym Tutti. Die Stärke des Tons richte sich überhaupt stets nach der Gattung der Musik und nach der Grösse des Lokals.

Der Begleitende hüte sich, den Solospieler im Tempo weder zu treiben, noch zurückzuhalten, doch folge er ihm sogleich, wenn dieser sich kleine Abweichungen vom Zeitmaass erlauben sollte. Hierunter ist jedoch das *Tempo rubato* des Solospielers nicht verstanden, bey welchem die Begleitung ihren ru = higen, abgemessenen Gang fortgehen muss.

Alles Vorstehende gilt auch von der Begleitung des Gesanges. Da bey diesem aber gewöhnlich takttirt wird, so ist, was das Zeitmaass und dessen Wechsel betrifft, auf die Taktschläge des Dirigen = ten zu achten und diesen zu folgen. Eine Gattung der Gesangmusik ist aber besonders schwer zu be = gleiten, nämlich das Rezitativ, weil bey ihm die gleichförmige Taktbewegung ganz aufhört. Damit nun dem Gesange leichter gefolgt werden könne, ist es gebräuchlich, der Begleitungsstimme auch die Gesangstimme auf einer besondern Linie hinzu zufügen. Diese hat der Begleitende nachzule = sen, zugleich aber auch fortwährend auf die Zeichen des Dirigenten, womit ihm dieser das Eintret = ten der Begleitungsnoten markirt, zu achten. Da diese Zeichen nicht bey allen Dirigenten dieselben sind, so kann auch ihre Erklärung hier nicht gegeben werden. Ein aufmerksamer Orchesterspieler wird aber die seines Dirigenten, vorausgesetzt dass dieser consequent darinn ist und immer diesel = ben giebt, bald verstehen und befolgen lernen.

Das Einstimmen im Orchester geschehe möglichst leise. Der Vorgeiger lasse sich das *a* von der Oboe, oder sichrer noch, von allen Blassinstrumenten zugleich angeben und dann nach seinem *a* je = den einzelnen Geiger, Violoncellisten u. s. w. einstimmen. Ist einer damit fertig, so störe er durch unnützes Präludiren nicht das Einstimmen der andern. Ist von allen rein eingestimmt, so trete für ei = nige Minuten eine allgemeine Stille ein; dadurch wird die Wirkung beym ersten Eintritt der Musik sehr erhöht.

Wenn der Schüler die, hier gegebenen Vorschriften für das Orchesterspiel nun nochmals durch = geht, so wird er finden, dass das Hauptverdienst eines guten Orchesterspielers darin besteht, sich dem Ganzen willig unterzuordnen und auf die Selbstständigkeit des Solospielers zu verzichten.

Dies thue auch der Schüler, so lange er im Orchester mitwirkt.

Beschluss.

Indem der Verfasser den Schüler von nun an sich selbst und seiner eigenen weitern Ausbildung überlässt, fühlt er sich gedrängt, ihm noch einige wohlgemeinte Worte nachzurufen.

Mein lieber junger Kunstgenosse! Die ersten und schwersten Schritte auf der steilen Bahn der Kunst sind nun zurückgelegt. Bey dem weitern Fortschreiten winken dir herrliche und immer herrlichere Kunstgenüsse! Also muthig vorwärts, nie gerastet! Ein Stillstehen würde bald zu Rückschritten führen.

Du hast dir das schwerste aller Instrumente gewählt; ein Fortschreiten darauf, ja in spätern Jahren selbst nur ein Erhalten des Erlernten, ist nicht anders, als bey unausgesetzter, täglicher Übung möglich. Dein Instrument ist aber auch das vollkommenste und belohnendste von allen, doch nur dann, wenn es der Spieler ganz beherrscht. Dieses Ziel verliere daher nie aus den Augen.

Strebe aber immer nur dem Edlen nach und verschmähe jede Art von Scharlatanismus. Wer nur dem grossen Haufen zu gefallen sucht, wird bald tief und immer tiefer sinken. So sey auch in der Wahl der Musik, die Du vorträgst, nur immer auf das edelste und beste jeder Gattung bedacht. Dadurch wirst Du am sichersten Deine Weiterbildung befördern.

Diese beschränke sich aber nicht auf das Violinspiel allein, sie umfasse vielmehr alles, was dem Künstler wissenswerth ist. Darunter gehört nun zunächst die Kenntniss der Harmonie. Hast Du Dir diese erworben, so erprobe auch sogleich in einigen Kompositionsversuchen, ob Dir die Gabe der musikalischen Erfindung verliehen ist und Du zum Komponisten berufen bist. Sollte dies aber auch nicht der Fall seyn, so versäume doch ein gründliches Studium der Theorie der Tonsetzkunst nicht, da es Dir, willst Du dich zum Vorspieler oder Direktor eines Orchesters aufschwingen, ganz unentbehrlich ist.

Hast Du endlich das höchste Ziel der, Dir möglichen Ausbildung als Geiger und Musiker erreicht, so denke freundlich dessen, der Dir die ersten Schritte auf der Künstlerlaufbahn durch dieses Werk zu ebnen und zu erleichtern strebte.

E N D E.

T. H. 6050.